

MÁRMOL MALDITO

SALVADOR RANGEL ABUD



MÁRMOL MALDITO

Salvador Rangel Abud

SINOPSIS

Roma, 1622. El Cardenal Scipione Borghese encarga a Gian Lorenzo Bernini la escultura más ambiciosa de su generación: el Apolo y Dafne. Para ejecutar lo imposible, Bernini recurre a las manos de Giuliano Finelli, un joven calabrés cuya precisión técnica no tiene igual en Europa. Finelli talla las hojas de laurel, el cabello flotante, las raíces que emergen del mármol como si la piedra respirara. Cuando la obra se presenta ante Roma y el mundo entero celebra el genio de Bernini, el nombre de Finelli no aparece en ningún texto, en ningún elogio, en ningún pedestal.

Siete años después, Finelli regresa a Roma con un proyecto propio: el busto de Michelangelo Buonarroti el Joven. En ese mármol tallará las pestañas más perfectas que ningún cincel haya producido en la historia del arte barroco. Y en las puntas de esas pestañas aplicará, con un pincel de un solo pelo, una cantidad mínima de tintura de acónito.

La trampa está diseñada para Bernini. El veneno encontrará otras manos.

Mármol maldito es una novela histórica sobre la ambición y el crédito robado, sobre la belleza como arma y el peso insoportable del secreto que no puede confesarse ni olvidarse. Enmarcada entre el Roma del Barroco y los depósitos de restauración de la Galería Borghese en 1998, la novela plantea una pregunta que el mármol guarda pero no responde: ¿puede una obra de arte ser al mismo tiempo la mayor creación y el mayor crimen de su autor?

ADVERTENCIA DE CONTENIDO

Esta novela contiene representaciones ficticias de hechos históricos reales, incluyendo la muerte de una figura histórica —el papa Urbano VIII— atribuida a causas que difieren de las registradas por la historia. Los personajes de Giuliano Finelli y Gian Lorenzo Bernini son figuras históricas reales; los hechos relacionados con la creación del Apolo y Dafne y la rivalidad entre ambos están documentados. La trama del envenenamiento y sus consecuencias son ficción del autor. El texto no pretende difamar ni alterar el registro histórico, sino explorar las posibilidades narrativas de una rivalidad real llevada a su extremo imaginario.

SOBRE EL AUTOR

Salvador Rangel Abud es médico cirujano, especialista en salud pública, maestro en administración de hospitales y doctorando en ciencias, además de escritor aficionado. Ha publicado más de doscientas dos novelas. Sus obras exploran la historia, la política, la genealogía y la condición humana

desde perspectivas que combinan el rigor documental con la libertad narrativa de la ficción literaria.

Contacto: wrangel.1352@gmail.com

DETALLES DE PUBLICACIÓN

Título: Mármol maldito

Autor: Salvador Rangel Abud

Género: Novela histórica

Subgénero: Thriller de época / Ficción barroca

Ambientación: Roma, 1622-1653 / Roma, 1998-1999

Estructura: Prólogo + 12 capítulos + Epílogo

Extensión estimada: 33,000-40,000 palabras

Estilo de referencia: Arturo Pérez-Reverte

Estado: Manuscrito en desarrollo

NOTA DEL AUTOR

La historia de Giuliano Finelli y Gian Lorenzo Bernini es, en sus líneas fundamentales, verdadera. Finelli talló las partes más extraordinarias del Apolo y Dafne, nunca recibió crédito por ello, abandonó el taller de Bernini y construyó una carrera propia que la historia del arte ha tratado con injusticia sistemática. El busto de Michelangelo Buonarroti el Joven, con sus pestañas imposibles, existe. La rivalidad entre ambos escultores está documentada.

Lo que no existe —lo que es enteramente invención del autor— es el veneno, el frasco en el cajón, el pincel de un solo pelo y las cuatro pestañas ungidas la noche antes de la presentación. Tampoco existe la muestra de alcaolide que una restauradora ficticia encuentra en los depósitos de la Galería Borghese en 1998, ni el informe de tres páginas que archiva en un cajón sin consecuencias.

Pero el lector que termine esta novela y se pregunte si algo de todo eso pudo haber ocurrido estará haciendo exactamente la pregunta que el autor quería que se hiciera.

LICENCIA

Esta obra está protegida bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0). Se permite su lectura y difusión no comercial con atribución al autor. No se autoriza la modificación, adaptación ni uso comercial sin consentimiento expreso de Salvador Rangel Abud.

PALABRAS CLAVE

Barroco romano · Gian Lorenzo Bernini · Giuliano Finelli · escultura italiana siglo XVII · rivalidad artística · envenenamiento histórico · mármol de Carrara · Apolo y Dafne · papa Urbano VIII · Galería Borghese · historia del arte · thriller histórico · secreto · crimen sin castigo · restauración artística

TEMAS PRINCIPALES

El crédito robado y la invisibilidad del artesano en la historia del arte. La ambición como fuerza creadora y destructora. La belleza como trampa mortal. El peso del secreto inconfesable. La justicia poética fallida: la trampa que mata al hombre equivocado. La memoria del mármol frente al olvido de los hombres. El arte como acto simultáneo de creación y de violencia. La imposibilidad de la confesión y el recurso al cifrado.

CITAS DESTACADAS

«El mármol puede romperse en cualquier momento; una hoja demasiado delgada, un cincel mal calculado, y años de trabajo desaparecen.»

«No era rabia lo que sentía. La rabia es caliente y consume rápido. Lo que Finelli llevaba en el pecho mientras la diligencia rodaba hacia el norte era algo más frío y más duradero, algo que se había ido comprimiendo durante tres años hasta adquirir la densidad y la dureza del material que él mejor conocía.»

«El mármol guarda lo que los hombres no pueden decir.»

«Llevaba once años cargando un nombre que no podía decir en voz alta. El papa había muerto. El peso no disminuyó ni un gramo.»

COMPARACIONES LITERARIAS

El club Dumas y *La tabla de Flandes* de Arturo Pérez-Reverte, por la combinación de investigación artística, intriga histórica y tensión narrativa sostenida. *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, por el ambiente monacal-renacentista y el crimen oculto en un objeto de belleza. *La joven de la perla* de Tracy Chevalier, por la exploración de la relación entre el artista poderoso y el colaborador invisible. *El pintor de batallas* de Pérez-Reverte, por la reflexión sobre el peso moral del acto creador.

PREGUNTAS PARA DISCUSIÓN

¿Puede considerarse legítima la venganza de Finelli dado el agravio que sufrió, o la escala del crimen la invalida independientemente de su causa?

¿Es Bernini moralmente culpable de algo, sabiendo que nunca actuó con malicia deliberada sino con la indiferencia del que no distingue entre una herramienta y la mano que la sostiene?

¿Qué significa que la obra más perfecta de Finelli sea al mismo tiempo su mayor crimen? ¿Puede separarse la belleza del acto que la acompaña?

¿Por qué Finelli no puede confesar? ¿Es miedo al castigo, incapacidad de articular el secreto, o algo más fundamental sobre la naturaleza de lo que hizo?

¿Qué hace Chiara Monti con el informe? ¿Es su silencio final una decisión ética, una cobardía o simplemente el reconocimiento de que hay preguntas que el mundo no está preparado para responder?

CÓMO CITAR

Rangel Abud, Salvador. *Mármol maldito*. Manuscrito inédito, 2025. Contacto: wrangel.1352@gmail.com

OTRAS OBRAS

Salvador Rangel Abud es autor de más de doscientas dos novelas publicadas, entre las que destacan proyectos de narrativa histórica, coral y genealógica como *El último rojo del Soviet*, *Una España siempre en llamas*, *Las voces de la razón*, *La sangre del norte*, *La república que pudo haberse sembrado* y *Esto es lo que hicimos de México*, entre muchas otras.

MENSAJE FINAL

Mármol maldito nació de una pregunta que la historia del arte no suele hacerse: ¿qué le debe el genio a las manos que lo ejecutan? Giuliano Finelli talló lo que Bernini imaginó, y la historia recordó solo al que imaginó. Esta novela no pretende corregir ese registro —la historia no se corrige, se narra de nuevo— sino explorar lo que pudo haber ocurrido en la mente y en las manos de un hombre que sabía que había hecho algo extraordinario y que el mundo nunca lo sabría con su nombre. El mármol dura siglos. Los nombres, menos. Esta novela es, entre otras cosas, un nombre que el mármol no pudo guardar solo.

ÍNDICE

PRÓLOGO:	El mármol que guarda secretos
CAPÍTULO 1:	La flecha de plomo
CAPÍTULO 2:	Las manos que el maestro no tenía
CAPÍTULO 3:	El día que Roma olvidó un nombre
CAPÍTULO 4:	El exilio voluntario
CAPÍTULO 5:	El encargo perfecto
CAPÍTULO 6:	El boticario de la Via dei Coronari
CAPÍTULO 7:	Las pestañas
CAPÍTULO 8:	La lista de invitados
CAPÍTULO 9:	La tarde de la presentación
CAPÍTULO 10:	Las horas que no se pueden detener
CAPÍTULO 11:	El peso de lo que no puede decirse
CAPÍTULO 12:	Lo que el mármol no olvida
EPÍLOGO:	Las puntas afiladas

MÁRMOL MALDITO

Salvador Rangel Abud

PRÓLOGO

El mármol que guarda secretos

Depósitos de restauración,

Galería Borghese, Roma, noviembre de 1998

El olor llegaba antes que la luz. Una mezcla de acetona, resina vieja y piedra fría que Chiara Monti conocía tan bien como el olor de su propia casa, quizás mejor, porque llevaba veinte años entrando a este depósito cada mañana y solo ocho viviendo en el apartamento de Prati.

Se puso los guantes de nitrilo, encendió la lámpara de brazo articulado y acercó la silla al banco de trabajo sin apresurarse. No había nadie más en el depósito a esa hora. Rara vez lo había.

La pieza que le tocaba esa semana era un busto del siglo XVII, catalogado como «Retrato de caballero desconocido, escuela romana, ca. 1630-1640», que llevaba diecisiete años en el estante B-7 esperando una limpieza que nadie había considerado urgente. No era una pieza famosa.

No tenía sala propia ni ficha en los catálogos que compraban los turistas en la tienda de la planta baja. Era, en el lenguaje informal del depósito, una pieza de fondo: presente, inventariada, sin interés inmediato para nadie.

Chiara la trasladó al banco con ambas manos, con el cuidado que había aprendido a aplicar a todo por igual, famoso o anónimo, porque el mármol no distingue entre la atención que recibe y la que merece, y una pieza mal manipulada se rompe con la misma indiferencia que una obra maestra. La colocó sobre el soporte de goma espuma, ajustó el ángulo de la lámpara y se inclinó hacia adelante con la lupa binocular.

El rostro que apareció bajo la luz era notable. Eso lo percibió antes de comenzar a trabajar, con la mirada rápida y casi involuntaria que veinte años de oficio habían convertido en reflejo: el busto mostraba a un hombre

de mediana edad, expresión contenida, rasgos de una precisión técnica que no correspondía a la categoría de «escuela romana» que alguien había anotado en la ficha sin demasiada convicción. Había en la superficie de la piedra una calidad de vida —en el cabello, en la tensión de los labios, en la manera en que la luz se posaba sobre el pómulos— que Chiara asoció de inmediato con las manos de alguien extraordinario.

Cogió el bisturí de punta fina y comenzó por la zona menos comprometida: el hombro derecho, donde la suciedad acumulada formaba una costra grisácea de tres siglos de polvo, humedad y barnices aplicados en épocas distintas con criterios distintos.

Trabajó despacio, con el ritmo metódico que no admite impaciencia. Afuera, en las salas abiertas al público, los visitantes circulaban entre los Caravaggios y los Tizianos. Aquí dentro, el tiempo tenía otra velocidad.

Llegó a los ojos hacia el final de la primera mañana.

Había algo en los párpados que la detuvo. No una anomalía visible a simple vista —la suciedad era uniforme, la piedra parecía intacta—, sino una intuición que surgió del mismo lugar que todas las intuiciones del oficio: de la acumulación silenciosa de lo que se ha visto muchas veces y sabe reconocer lo que no encaja. Se inclinó más. Cambió el ángulo de la lámpara. Ajustó la lupa a mayor aumento.

Las pestañas.

Eran extraordinarias. Cada una era un arco independiente, separado, de un grosor que rozaba lo imposible en mármol de esa época. Chiara las había visto la primera vez con admiración técnica general, pero ahora, bajo la lupa a máximo aumento, veía algo más: en las puntas de las pestañas del lado derecho —cuatro o cinco de ellas, las más afiladas, las que terminaban en ángulo agudo— había una cristalización microscópica de color levemente amarillento que no correspondía a ningún residuo que ella pudiera identificar de inmediato.

No era cera. La cera deja depósitos opacos, de textura diferente. No era barniz: los barnices envejecidos adquieren una tonalidad uniforme que no cristaliza en puntas. No era el propio mármol alterado por humedad: la alteración salina tiene una morfología completamente distinta, y Chiara la había visto cientos de veces.

Esto era otra cosa. Algo orgánico, antiguo, depositado con una precisión que no podía ser accidental porque las pestañas del lado izquierdo no tenían nada.

Se quedó mirándolo durante un tiempo que no supo calcular.

Luego cogió la espátula de acero quirúrgico más fina que tenía —un instrumento del grosor de un alfiler, diseñado para trabajar en superficies que no perdonan el error— y raspó con extrema delicadeza una cantidad mínima de esa cristalización. Menos de un miligramo, probablemente.

Lo depositó en un frasco de vidrio del tamaño de un dedo meñique, de los que usaba para guardar muestras de pigmento. Cerró el frasco. Lo sostuvo a la luz un momento: no había nada visible dentro, o casi nada, una mancha imperceptible en el vidrio.

Lo etiquetó con la fecha y la referencia del inventario. B-7, retrato caballero desconocido.

Lo guardó en su bolso.

No lo registró en el parte de trabajo del día.

Volvió a inclinarse sobre el busto y continuó la limpieza con la misma mano firme de siempre, como si nada hubiera ocurrido, como si el frasco en su bolso no existiera. Terminó la jornada a las seis de la tarde, cubrió la pieza con el paño de algodón, apagó la lámpara y salió del depósito.

En el pasillo se cruzó con un colega que le preguntó cómo iba la semana. Bien, dijo ella. Un busto interesante en el B-7. Nada urgente.

El busto quedó en el banco de trabajo, cubierto por el paño blanco, en el silencio del depósito cerrado.

El mármol llevaba trescientos sesenta y cinco años guardando ese secreto. Ella acababa de tocarlo.

CAPÍTULO 1

La flecha de plomo

Taller de Bernini, Roma, primavera de 1622

El polvo de mármol lo cubría todo. Las mesas, los taburetes, los trapos doblados sobre el borde de los cubos, los brazos de los hombres que trabajaban inclinados sobre sus bloques, la nariz y las cejas del propio Gian Lorenzo Bernini, que esa mañana había llegado al taller antes que todos y llevaba tres horas trabajando en un modelo de barro cuando escuchó el ruido del carruaje en la calle.

Se limpió las manos en el delantal con un gesto rápido, casi automático, y no hizo nada más. No se cambió de ropa. No llamó a nadie. Tenía veinticuatro años y ya sabía que los cardenales no vienen a ver a un escultor limpio: vienen a ver a un escultor que trabaja.

El Cardenal Scipione Borghese entró al taller precedido por dos secretarios y seguido por un hombre de sotana negra que Bernini no reconoció y que se quedó junto a la puerta con el gesto de quien toma nota mental de todo sin escribir nada. El Cardenal era un hombre corpulento, de unos cincuenta años, con la cara ancha y colorada de quien come bien y duerme mejor, y unos ojos pequeños y vivos que no se detenían en ningún punto demasiado tiempo.

Recorrió el taller con esa mirada antes de saludar, como si necesitara saber primero dónde estaba parado. Luego extendió la mano. Bernini se inclinó sobre ella.

—Trabajáis temprano —dijo el Cardenal.

—Vuestra Eminencia también —respondió Bernini.

El Cardenal soltó una carcajada breve, de hombre al que le gusta que le respondan sin doblarse, y señaló el modelo de barro que Bernini había abandonado sobre la mesa.

—¿Qué es eso?

—Un estudio. Nada encargado todavía.

—¿Un estudio de qué?

—De cómo cae un cuerpo cuando algo lo detiene en el aire.

El Cardenal se acercó al modelo, lo miró desde varios ángulos con las manos cruzadas a la espalda, y asintió despacio, con la expresión de quien no entiende del todo pero reconoce que hay algo ahí que vale la pena entender.

—Precisamente de eso quiero hablaros —dijo.

Los secretarios abrieron las sillas que habían traído plegadas y las colocaron frente al banco principal. El Cardenal se sentó. Bernini permaneció de pie, apoyado contra el banco, con los brazos cruzados. En el fondo del taller, los cuatro artesanos que ya habían llegado seguían trabajando sin levantar los ojos, con esa concentración cuidadosamente fingida que es el arte de los subalternos que necesitan escuchar sin ser vistos escuchando.

—Quiero una escultura —dijo el Cardenal—. De tamaño natural. Mármol de Carrara. Apolo y Dafne.

Bernini no dijo nada durante un momento. No porque dudara, sino porque había aprendido que el silencio breve después de un encargo importante comunica exactamente lo que debe comunicar: que el encargo es grande, que el artista lo ha recibido con el peso que merece, y que no es hombre de apresurarse.

—El momento de la transformación —dijo al fin. No era una pregunta.

—El momento exacto en que ella empieza a convertirse en árbol —confirmó el Cardenal—. Quiero que quien entre a esa sala no sepa si el mármol está vivo o muerto. Quiero que dude.

—Eso no se ha hecho.

—Por eso os lo encargo a vos y no a otro.

Bernini sonrió apenas. Era una sonrisa que controlaba bien, ni demasiado amplia ni demasiado contenida, la sonrisa del hombre que sabe que le están ofreciendo exactamente lo que quiere y no va a mostrar cuánto lo quiere.

—¿Vuestra Eminencia quiere el milagro? —dijo.

—Quiero lo imposible hecho posible —respondió el Cardenal—. Para eso os pago.

Hablaron durante una hora más. De dimensiones, de plazos, de la ubicación prevista en la Villa Borghese Pinciana, de la luz que entraría por las ventanas y de cómo la escultura debía relacionarse con ese espacio específico.

El Cardenal hablaba con la precisión de un hombre que ha pensado el encargo durante tiempo y sabe lo que quiere, aunque le falta el lenguaje técnico para describirlo con exactitud. Bernini traducía en silencio: convertía cada deseo del Cardenal en un problema de forma, de peso, de equilibrio, de la resistencia específica del mármol de Carrara bajo un cincel que tendría que trabajar en condiciones que rozaban lo imposible.

Cuando el Cardenal se fue, el taller quedó en el mismo silencio de siempre durante exactamente tres segundos. Luego todos levantaron los ojos.

—Apolo y Dafne —dijo Bernini, sin dirigirse a nadie en particular. Lo dijo como quien comprueba el peso de algo que acaba de recoger del suelo.

Uno de los artesanos mayores —Luca, romano, cuarenta años de oficio tallados en las manos— soltó el aire despacio.

—Eso es tallar el viento —dijo.

—El viento y la carne y la corteza del árbol al mismo tiempo —dijo Bernini—. Y que parezca un solo instante.

Luca asintió con la expresión de quien calcula mentalmente lo que eso implica y prefiere no verbalizarlo.

Bernini recorrió el taller con los ojos. Lo hacía siempre después de recibir un encargo importante: una evaluación rápida de los recursos disponibles, de quién podría hacer qué, de dónde estaban los límites y dónde las posibilidades. Había cuatro hombres esa mañana. Luca, que era el mejor en las formas grandes, en los torsos y los pliegues de tela. Marco, un joven milanés competente y sin imaginación, útil para el trabajo de desbaste.

Agostino, el más viejo, cuyas manos habían perdido precisión pero cuya experiencia en el pulido final era irremplazable. Y al fondo, solo, trabajando sobre un relieve que nadie le había encargado y que llevaba semanas haciendo en los tiempos muertos, un joven que Bernini había traído de Carrara dos años antes y al que todavía no había encontrado la tarea exacta.

Giuliano Finelli tenía veintitrés años y unas manos que parecían diseñadas para otro propósito que las manos humanas. Eran largas, de dedos afinados, con una movilidad en la muñeca que permitía ángulos de ataque sobre el mármol que Bernini nunca había visto en nadie de esa edad. Lo había contratado después de verlo trabajar media hora en un taller de Carrara, tallando el pétalo de una flor en un relieve funerario con una concentración y una precisión que hicieron que Bernini se quedara quieto en la puerta sin anunciarse, mirando, calculando.

No habían hablado mucho desde entonces. Finelli hacía lo que se le pedía, lo hacía bien, y en los tiempos libres hacía ese relieve que nadie le había encargado y que Bernini había mirado de lejos varias veces sin decir nada.

Lo miró ahora. Finelli no levantó los ojos.

Era un relieve de una mano femenina emergiendo de la piedra, con los dedos apenas separados, en el gesto de quien está a punto de tocar algo o de soltarlo, no quedaba claro cuál de las dos cosas.

El nivel de detalle en los nudillos, en las venas del dorso, en la curva de las uñas, era de una categoría que Bernini reconoció sin necesidad de acercarse más. Finelli estaba haciendo lo que los grandes escultores hacen cuando nadie les pide nada: practicando el límite de lo que podían.

Bernini se acercó al banco donde trabajaban los demás y habló en voz suficientemente alta para que todos escucharan, incluido Finelli.

—El encargo es el más difícil que hemos recibido —dijo—. Necesitaré a todos. Luca se ocupa del torso de Apolo y la postura general. Marco hace el desbaste del bloque principal. Agostino, el pulido de las zonas que vayamos terminando.

Hizo una pausa. Finelli seguía trabajando.

—Finelli.

El joven levantó los ojos por primera vez. Tenía una cara angulosa, de expresión difícil de leer, con unos ojos oscuros que miraban con la atención de quien no gasta palabras porque prefiere gastar miradas.

—Las hojas —dijo Bernini—. El cabello de Dafne. Las raíces. Todo lo que nadie más puede hacer.

Finelli lo miró durante un momento sin responder. Luego volvió los ojos al relieve y dijo:

—De acuerdo.

Así, con esas dos palabras. Sin preguntar qué hojas, ni qué cabello, ni cómo debían ser las raíces. Como si la descripción fuera suficiente, como si ya supiera exactamente de qué se trataba aunque no hubiera estado presente durante el encargo, como si la dificultad de la tarea fuera una razón para aceptarla y no para dudar.

Bernini asintió y se dio la vuelta. El taller retomó su ritmo. Las conversaciones se reanudaron en voz baja, los cinceles volvieron a sonar sobre la piedra, Luca comenzó a hacer cálculos en un papel con la concentración del hombre que ya está pensando en el problema siguiente. Bernini se acercó de nuevo al modelo de barro y lo miró durante un tiempo largo, de pie, con los brazos cruzados, componiendo en su cabeza lo que todavía no existía en ningún material.

La jornada terminó entrada la tarde. Los artesanos fueron saliendo uno a uno, con el ruido de pasos y saludos breves que Bernini apenas escuchó. Luca fue el último en irse, y antes de salir dijo algo sobre el bloque que

habría que pedir a los depósitos de Carrara. Bernini respondió que sí, que mañana. La puerta se cerró.

El taller quedó en silencio.

Bernini se fue diez minutos después, con el abrigo sobre los hombros y los bocetos preliminares enrollados bajo el brazo. Apagó la lámpara principal pero dejó encendida la vela del fondo, como hacía siempre, por si alguno de los artesanos regresaba a buscar algo olvidado.

La vela iluminaba el banco de trabajo de Finelli.

Sobre ese banco, junto al relieve de la mano femenina que Finelli había dejado cubierto con un trapo, había un fragmento de mármol de Carrara del tamaño de un puño, blanco y liso, sin forma todavía. Finelli lo había cogido de la caja de recortes antes de salir y lo había dejado allí, sobre el banco, bajo la luz de la vela.

No era un gesto consciente, o quizás sí lo era sin que él lo supiera todavía: el gesto de un hombre que necesita tener la materia cerca antes de saber qué hará con ella. El fragmento de mármol capturó la luz de la vela y la devolvió con esa blancura opaca y viva que tiene la piedra buena, la que no tiene venas ni grietas, la que aguantará lo que le pidas.

La vela fue consumiéndose sola.

El mármol esperó.

CAPÍTULO 2

Las manos que el maestro no tenía

Taller de Bernini, Roma, 1622-1624

Hay un punto en el trabajo con el mármol en que el bloque deja de ser piedra y empieza a ser otra cosa. No es un momento que se pueda señalar con exactitud, no hay un golpe de cincel que marque el límite, pero los que llevan años en el oficio lo reconocen cuando llega: algo en la superficie cambia de calidad, la luz se comporta de otro modo, y el escultor que lleva horas inclinado sobre el banco levanta los ojos y comprende que ya no está quitando material sino revelando lo que estaba dentro.

Giuliano Finelli conocía ese momento desde los catorce años, desde el primer relieve que talló en el taller de su padre en Carrara, y en dos años que llevaba trabajando para Bernini lo había alcanzado docenas de veces. Pero nunca en un material tan exigente como este, y nunca con tanto en juego.

El Apolo y Dafne llevaba ya más de un año sobre el banco principal del taller. El bloque había llegado desde Carrara en tres piezas que los artesanos habían unido con pernos de hierro y mortero de mármol en polvo antes de comenzar a trabajar, y desde entonces había ido perdiendo masa en capas sucesivas, primero los desbastes grandes de Luca y Marco, luego los trabajos intermedios que Bernini dirigía personalmente y en los que a

veces participaba con sus propias manos, y finalmente, en los últimos meses, el territorio de Finelli: todo lo que la escultura tenía de imposible.

Las hojas de laurel eran el problema central. No en términos de diseño — Bernini había resuelto el diseño desde el principio, con esa capacidad suya para ver la forma final antes de que existiera— sino en términos de ejecución. El laurel de Dafne debía emerger de sus dedos en el momento exacto de la transformación, lo que significaba tallar hojas que tuvieran la ligereza y la transparencia de las hojas reales, separadas del cuerpo principal por un espacio de aire que el mármol tendría que sostener sin romperse.

El grosor mínimo que Finelli había calculado, después de semanas de pruebas en fragmentos descartados, era de tres milímetros en la base y uno y medio en el borde. Menos que eso y la hoja no aguantaría su propio peso. Más que eso y perdería la ilusión de ligereza que era el punto de toda la operación.

Trabajaba con cinceles que había mandado fabricar específicamente para esta tarea, más pequeños y más finos que cualquier cosa que hubiera en el taller de Bernini. Los golpes eran cortos, casi delicados, con la muñeca más que con el brazo, y entre golpe y golpe Finelli se detenía y miraba, giraba ligeramente la posición de su cabeza para cambiar el ángulo de la luz, y luego volvía a golpear.

Era un trabajo que no admitía distracción ni prisa. Una hoja mal calculada, un golpe tres milímetros desplazado de donde debía ir, y años de trabajo podían volverse un montón de fragmentos en el suelo.

Los demás artesanos del taller habían aprendido a no dirigirle la palabra cuando estaba en esa fase. No porque Finelli fuera brusco —nunca lo era— sino porque respondía con un monosílabo y un segundo después ya no estaba allí, ya había vuelto adentro de la piedra, y la conversación quedaba suspendida en el aire como algo inacabado.

Luca lo había explicado a Marco en algún momento del primer año con la sencillez de los hombres que no filosofan innecesariamente: ese muchacho escucha el mármol, y cuando el mármol habla no conviene interrumpirlo.

Una mañana de otoño de 1623, mientras Finelli trabajaba en la tercera hoja contando desde la muñeca de Dafne, Bernini se acercó. No dijo nada. Se quedó de pie a dos pasos de distancia, con los brazos cruzados y los ojos fijos en el trabajo. Finelli lo sintió llegar —reconocía su manera de moverse, más lenta cuando miraba que cuando pensaba— pero no levantó los ojos. Siguió golpeando. El cincel. La pausa. La mirada oblicua a la superficie. El cincel otra vez.

Bernini estuvo allí durante quince minutos sin pronunciar una palabra. Era su forma de elogio más alta, aunque ninguno de los dos lo hubiera llamado así en voz alta. Cuando se alejó, dijo una sola frase sin darse la vuelta:

—Así es como debe verse.

Finelli oyó sus pasos alejarse hacia el otro extremo del taller. Cogió el cincel, lo apoyó sobre el banco y miró la hoja que acababa de terminar. Era perfecta. No en el sentido en que los comitentes usan esa palabra — perfecta como sinónimo de bonita o de acabada—, sino en el sentido técnico: era exactamente lo que tenía que ser, ni un milímetro de más ni uno de menos, con el grosor correcto y el ángulo correcto y la curvatura que haría que la luz la atravesara de la manera precisa que Bernini había imaginado y que Finelli había sabido ejecutar. Era su hoja. La había calculado él, la había tallado él, había elegido él el ángulo del cincel y la velocidad del golpe y la cantidad de material que quitar en cada pasada.

Bernini ya estaba al otro lado del taller, hablando con Luca sobre el torso de Apolo.

Finelli cogió el cincel y pasó a la siguiente hoja.

Esa noche, cuando el taller había quedado vacío y la única luz era la de las dos velas que Finelli dejaba siempre encendidas mientras trabajaba en las horas extra, Matteo entró a buscar un abrigo que había olvidado sobre un taburete. Era el más viejo de los artesanos, un hombre de Bolonia que había trabajado para tres maestros distintos antes de llegar al taller de Bernini y que tenía en la cara la expresión permanente de quien ha visto suficiente como para no sorprenderse ya de nada. Se puso el abrigo, miró a Finelli trabajar durante un momento y luego, en lugar de irse, arrastró un taburete y se sentó.

—¿Cuántas llevas? —preguntó, señalando las hojas.

—Doce terminadas. Faltan nueve.

Matteo asintió con la mirada en la escultura. La luz de las velas hacía que las hojas ya terminadas proyectaran sombras que se movían levemente, como si hubiera una corriente de aire que el taller cerrado no tenía.

—Parecen reales —dijo.

—Son reales —dijo Finelli—. Solo que en piedra.

Matteo soltó el aire por la nariz, que en él era la versión comprimida de una carcajada.

—Cuando esto esté terminado —dijo—, Roma va a hablar de Bernini durante años.

Finelli no respondió. Siguió trabajando.

—No lo digo como crítica —añadió Matteo—. Lo digo como descripción. Así funciona. El maestro firma. Los demás tallamos. Es el trato.

—Nadie me explicó el trato cuando llegué.

—Nadie te lo explica. Se aprende mirando. —Matteo se frotó las manos para calentárselas, aunque el taller no estaba especialmente frío. Era un gesto de hombre que piensa mientras habla—. Yo tardé cuatro años en entenderlo. Estaba en el taller de Algardi, había hecho el noventa por ciento del trabajo en un relieve para San Pedro que todavía está allí, que los

visitantes van a ver y que tiene el nombre de Algardi en la base. Mi nombre no está en ninguna parte. Y el relieve es bueno. Es de los mejores que he hecho en mi vida.

Finelli levantó los ojos del mármol por primera vez en la conversación.

—¿Y lo aceptaste?

—Aprendí a aceptarlo. Son cosas distintas.

Finelli sostuvo la mirada de Matteo durante un momento y luego volvió al cincel. No dijo nada más. Matteo esperó un poco, como si hubiera más conversación por venir, y cuando comprendió que no la había, se levantó del taburete.

—Buenas noches —dijo.

—Buenas noches.

La puerta se cerró. Finelli siguió trabajando. La vela de la derecha chisporroteó una vez y volvió a arder pareja. En el silencio del taller, el sonido del cincel sobre el mármol era el único ruido, pequeño y regular y obstinado, como el latido de algo que no sabe todavía que está vivo.

Tres semanas después, Finelli se plantó delante de Bernini con un problema que había estado calculando durante días y que no había mencionado antes porque necesitaba estar seguro de la solución antes de proponer la pregunta.

—Las raíces —dijo.

Bernini levantó los ojos del boceto que estaba revisando.

—¿Qué pasa con las raíces?

—Como están diseñadas ahora, van a parecer pegadas al suelo. Sólidas. Habrá que trabajarlas desde adentro para que se vean emergiendo, no apoyadas.

Bernini frunció el ceño. Se acercó a la escultura y se agachó para mirar la zona del pie de Dafne, donde las raíces comenzaban a insinuarse en el mármol todavía sin trabajar del todo.

—Desde adentro —repitió.

—Hay que vaciar material por detrás. Crear un espacio entre la raíz y la masa principal. Que la luz pase por ahí. Así se verá que están creciendo, no que están posadas.

Bernini se quedó callado durante un tiempo. Era su silencio de cálculo, distinto al silencio de contemplación: en el primero había tensión en los hombros, en el segundo los hombros se soltaban. Finelli lo había aprendido a leer en dos años.

—¿Puedes hacerlo sin romper la pieza?

—Sí.

—¿Estás seguro?

Finelli no respondió de inmediato. Miró la zona que tendría que trabajar. El mármol que habría que vaciar era una columna de material de unos cuatro centímetros de ancho y doce de alto, en una posición que obligaba a trabajar casi a ciegas, introduciendo el cincel por un ángulo que no permitía ver directamente lo que se estaba haciendo. Si calculaba mal la profundidad, si el cincel se desviaba un centímetro en la dirección equivocada, podía fracturar la raíz entera o, peor, comprometer la estabilidad del pie de Dafne y con él la escultura completa.

—Sí —dijo.

Bernini lo miró un segundo más y luego se encogió de hombros con la despreocupación del hombre que delega porque confía o porque no quiere pensar en el problema.

—Hazlo —dijo, y volvió al boceto.

Esa noche, Finelli se quedó solo en el taller más tarde que nunca. Había cogido varios fragmentos de mármol del mismo tipo y los había estado trabajando durante horas, entrenando el gesto específico que necesitaría cuando llegara el momento en la pieza real: el ángulo del cincel, la fuerza exacta del golpe, la sensación en la muñeca que indicaba que el material estaba cediendo correctamente y no a punto de romperse. Lo hizo veinte veces. Treinta. Hasta que el movimiento estuvo en el músculo y no solo en la cabeza.

Luego se acercó a la escultura.

Las velas proyectaban su luz oblicua sobre el pie de Dafne. Las raíces estaban ahí, esperando, todavía sin forma definitiva, todavía mármol puro sin ninguna historia. Finelli apoyó la punta del cincel en el punto exacto que había marcado esa mañana con un trazo mínimo de carboncillo, y golpeó.

El sonido fue distinto al de siempre. Más sordo. Más interior.

Golpeó otra vez.

El mármol cedió exactamente donde tenía que ceder.

Finelli soltó el aire despacio y continuó. El taller estaba en silencio y en sombras y afuera Roma dormía o no dormía, eso era indiferente, porque adentro del taller solo existía ese espacio de cuatro centímetros que se estaba abriendo lentamente entre la raíz y la masa, ese hueco que no existía una hora antes y que haría que quien mirara la escultura terminada sintiera, sin saber por qué, que la piedra estaba creciendo.

El cincel. La pausa. El cincel.

La vela de la izquierda se apagó sola, consumida, y Finelli siguió trabajando a la luz de la que quedaba.

CAPÍTULO 3

El día que Roma olvidó un nombre

Villa Borghese Pinciana, Roma, primavera de 1625

La escultura llegó a la Villa Borghese Pinciana en una plataforma de madera tirada por cuatro bueyes, envuelta en telas de lino encerado y cuerdas gruesas que los artesanos habían atado con los nudos específicos que se usan cuando el material que se transporta no tiene precio conocido porque nadie ha hecho nada igual antes. Fueron seis hombres para bajarla de la plataforma y cuatro más para guiarla por el corredor hasta la sala que el Cardenal había designado, y en todo ese proceso Bernini estuvo presente en cada paso, caminando junto a la pieza con la concentración de quien sabe que cualquier traspie en los últimos metros anularía tres años de trabajo. Finelli también estuvo presente. Nadie se lo había pedido expresamente, pero tampoco nadie se lo había impedido, y él conocía la escultura mejor que ninguno de los que la cargaban, sabía dónde estaban los puntos frágiles y cómo moverse alrededor de ella sin rozar lo que no debía rozarse, de modo que caminó junto al grupo con el gesto neutro de un técnico más entre los que hacían falta.

La sala era rectangular, con ventanas altas en el muro norte que en esa hora de la mañana dejaban entrar una luz lateral y fría que caía exactamente donde Bernini había calculado que debía caer. Mientras los artesanos colocaban la escultura sobre el pedestal de mármol que ya estaba instalado, Bernini la rodeó tres veces, ajustando el ángulo con gestos mínimos —un centímetro a la derecha, un cuarto de vuelta—, hasta que la luz golpeó la cara de Apolo de la manera que él quería y las hojas de laurel en los dedos de Dafne quedaron iluminadas desde atrás, translúcidas, exactamente como hojas reales contra el sol. Entonces se detuvo y se quedó quieto durante un momento con los brazos cruzados y los ojos en la pieza, y Finelli, que estaba a cuatro pasos de distancia, vio en esa quietud el único gesto genuino que Bernini haría en todo el día.

Luego llegaron los invitados, y la quietud se terminó.

El Cardenal Scipione Borghese entró a la sala acompañado por un grupo de unas veinte personas: clérigos de distintos rangos, dos o tres nobles romanos, varios hombres que por su vestimenta y su manera de mirar las paredes eran claramente coleccionistas o conocedores del arte, y entre ellos, en una posición que no era ni la más prominente ni la más periférica sino la de alguien que ocupa exactamente el espacio que considera que le corresponde, un hombre de unos cincuenta años con cara larga y ojos atentos que Finelli no había visto antes pero que varios de los presentes saludaban con la deferencia específica que se reserva para quien tiene más poder del que su posición visible sugiere. Alguien a su lado murmuró un nombre que Finelli captó a medias: Barberini. Maffeo Barberini, canónigo de San Pedro, poeta en sus horas libres, hombre de la confianza del papa.

La escultura estaba cubierta con un paño de terciopelo azul oscuro que uno de los ayudantes de Bernini había traído expresamente para la ocasión. El Cardenal se situó frente a ella y esperó a que los invitados encontraran su posición en la sala. Hubo el murmullo habitual de los que buscan lugar, los

saludos de los que se reconocen, el ajuste colectivo de un grupo de personas que está a punto de ser espectador de algo y necesita unos minutos para convertirse en audiencia.

Bernini esperó con la paciencia del hombre que ha calculado también ese momento.

Cuando la sala quedó en silencio, habló. No fue un discurso largo: Bernini no era hombre de discursos largos cuando tenía una escultura detrás de él. Habló del mito, brevemente, para quienes pudieran necesitarlo. Habló del desafío técnico con la modestia estudiada de quien sabe que la modestia en este caso es más efectiva que la fanfarronada. Habló de la luz en esa sala, de cómo había pensado la relación entre la escultura y el espacio desde el primer boceto. Y mientras hablaba, Finelli lo escuchaba desde el margen derecho de la sala, de pie junto a la pared, con los brazos a los lados y la expresión de alguien que presta atención a una narración que conoce de memoria pero que se cuenta de un modo que no reconoce del todo.

Bernini habló de las hojas. Dijo que habían requerido una técnica nueva, que el mármol había tenido que trabajarse en un grosor sin precedentes, que la dificultad había sido el problema central del proyecto durante más de un año. Dijo todo eso en primera persona del singular, con la naturalidad de quien no está mintiendo sino describiendo su obra, y técnicamente no mentía: era su obra, llevaba su firma, él la había concebido y dirigido. Que las manos que habían ejecutado esa parte específica fueran otras manos era un detalle que la narración no requería y que nadie en esa sala esperaba escuchar.

Finelli miró sus propias manos durante un segundo. Las tenía apoyadas a los lados del cuerpo. Había una pequeña cicatriz en el índice derecho, de un resbalón del cincel hacía dieciocho meses, cuando estaba trabajando en la décima hoja y la concentración había cedido un instante por el cansancio de una jornada demasiado larga.

El ayudante de Bernini retiró el paño.

El silencio que siguió duró varios segundos. No el silencio educado de una audiencia que espera el momento apropiado para aplaudir, sino el silencio involuntario de un grupo de personas a las que algo ha detenido. Finelli conocía ese silencio. Lo había provocado él en sus mejores momentos de trabajo, con piezas menores que habían hecho callar a un comitente o a un visitante curioso. Pero nunca lo había visto a esa escala, con veinte personas a la vez, en una sala donde la luz estaba calculada para exactamente esto.

El Cardenal fue el primero en moverse. Rodeó la escultura despacio, con las manos cruzadas a la espalda, sin decir nada todavía. Se detuvo en el punto desde el que las hojas se veían a contraluz, ese punto específico que Bernini había ajustado esa mañana durante los últimos minutos de la instalación. El Cardenal miró las hojas durante un tiempo que pareció largo,

y luego miró a Bernini, y lo que había en su cara no era la satisfacción del mecenas que recibe lo que pagó sino algo más genuino y más difícil de fingir: el asombro de alguien que no sabía que esto era posible.

Los demás se acercaron en grupo. Los comentarios comenzaron, superpuestos, en el tono específico de quienes saben de lo que hablan y no necesitan inflar su admiración porque la admisión directa ya dice suficiente. Bernini estaba en el centro, respondiendo preguntas, recibiendo elogios con la misma modestia estudiada del discurso, completamente en su elemento.

Un hombre de sotana oscura, joven, con cara de no haber dormido bien, pasó junto a Finelli y lo miró con la expresión distraída de quien no recuerda haber visto antes esa cara en ese contexto.

—¿Sois de los que han traído la pieza? —preguntó.

Finelli lo miró durante un momento.

—Sí —dijo.

El hombre de sotana asintió con indiferencia y siguió caminando hacia el grupo que rodeaba a Bernini.

Finelli se quedó donde estaba. Desde ese ángulo podía ver las hojas de laurel que había tallado durante semanas, bajo la luz del norte que entraba por las ventanas altas, y podía ver también el efecto que producían en las personas que se acercaban a miraras: la ligera inclinación de la cabeza, los ojos que se achicaban tratando de entender cómo era posible que el mármol fuera tan delgado sin romperse, los dedos que se extendían hacia adelante y luego se detenían a centímetros de la superficie porque tocar parecía una profanación.

Desde el otro extremo de la sala llegó la voz de Maffeo Barberini, que le estaba diciendo algo a Bernini en voz suficientemente alta para que varios de los presentes pudieran escuchar:

—La obra es extraordinaria, pero entiendo que algunos en la curia podrían objetar la naturaleza del tema. Un dios pagano persiguiendo a una mujer semidesnuda en el salón de un Cardenal no es exactamente lo que el Concilio de Trento tenía en mente.

Hubo algunas risas discretas. Bernini respondió con una sonrisa:

—¿Vuestra Señoría tiene una solución?

—Tengo un pareado —dijo Barberini—. En latín. Para grabar en el pedestal.

Y recitó, con la dicción de quien ha compuesto el texto con cuidado y sabe que vale la pena escucharlo bien: que quien persigue las formas fugitivas de la alegría acaba con hojas amargas y bayas en la mano. Una moraleja cristiana, breve y elegante, que convertía el mito pagano en alegoría moral y la escultura en una advertencia sobre los peligros del deseo terrenal. Un truco de relaciones públicas de una eficacia que Finelli reconoció aunque no habría sabido llamarlo así: con doce palabras en latín, Barberini había salvado la obra de cualquier crítica eclesiástica y le había añadido además

una capa de significado que nadie había pedido y que sin embargo hacía que la escultura pareciera más profunda de lo que ya era.

Bernini inclinó la cabeza.

—Con ese pareado, Vuestra Señoría ha completado la obra —dijo.

Barberini sonrió con la modestia del que acepta el elogio sin rechazarlo.

La recepción duró otra hora. El vino circuló. Las conversaciones se multiplicaron y se fragmentaron en grupos pequeños. Bernini fue de un grupo a otro con la energía del hombre que está en su mejor día, respondiendo preguntas, recibiendo encargos informales, construyendo sin pausa la red de relaciones que era tan parte de su genio como el cincel. El Cardenal lo retuvo durante un tiempo largo en conversación privada, en un rincón de la sala, con esa actitud de los mecenas poderosos que quieren que el mundo los vea hablando en exclusiva con el artista que acaban de presentar.

Finelli no se movió de su posición junto a la pared durante la mayor parte de ese tiempo. Miraba la escultura cuando la sala se despejaba lo suficiente para verla entera, y miraba al grupo cuando la sala volvía a llenarse. Nadie le dirigió la palabra. Nadie preguntó quién era. En un momento, Luca pasó cerca de él con una copa en la mano y le hizo un gesto con la cabeza, el gesto comprimido de quien quiere decir algo y no encuentra el modo de decirlo sin que suene a lo que es, y Finelli respondió con el mismo gesto y eso fue todo.

Cuando los invitados comenzaron a dispersarse y el ruido de la sala fue bajando en capas sucesivas, Finelli se separó de la pared, cruzó la sala sin detenerse junto a la escultura —no miró las hojas al pasar, no necesitaba mirirlas— y salió al corredor. Nadie lo vio salir. O si alguien lo vio, no consideró necesario registrarlo.

Caminó hasta el Tíber.

Era media tarde y la luz sobre el río tenía ese color anaranjado y denso que Roma adquiere en las horas previas al atardecer, cuando el cielo todavía no ha decidido entre el día y la noche y el agua lo refleja todo duplicado y levemente distorsionado. Finelli se apoyó en el parapeto y miró el río durante un tiempo que no calculó.

No pensó en Bernini. No pensó en la recepción ni en el hombre de sotana que lo había confundido con un transportista. Pensó en las hojas. En la tercera, que había tenido que rehacer porque el primer intento había quedado con el borde ligeramente grueso en un punto que solo él habría notado pero que él no podía dejar pasar. En la séptima, que era la más difícil por el ángulo en que emergía de los dedos de Dafne y que había tardado cuatro días más de lo previsto. En las raíces, y en esa noche en que había trabajado hasta el amanecer con una sola vela, vaciando el mármol por dentro con la precisión de un cirujano que opera sin ver.

Veintiuna hojas. Nueve raíces. El cabello completo de Dafne, que ningún escultor vivo en Europa habría sabido tallar del modo en que él lo había tallado.

El río seguía pasando.

Finelli no era hombre dado a las palabras dramáticas, ni siquiera en su pensamiento. Lo que sentía en ese momento no tenía nombre preciso todavía: era algo más denso que la rabia y más frío que la tristeza, algo que se había instalado en algún lugar entre el pecho y el estómago con la solidez de un fragmento de mármol y que él intuía, sin poder formularlo todavía, que iba a estar ahí mucho tiempo.

No sabía qué haría con ello.

Todavía no.

Se apartó del parapeto cuando la luz sobre el río se volvió roja, y caminó de vuelta por las calles que ya conocía de memoria, con el paso regular de siempre, sin apresurarse.

CAPÍTULO 4

El exilio voluntario

Roma y Nápoles, 1626-1629

Finelli esperó un año.

No porque dudara, sino porque un año era el tiempo que necesitaba para estar seguro de que lo que iba a hacer no era un impulso sino una decisión. Había aprendido esa diferencia en el taller, trabajando el mármol: el impulso rompe la piedra, la decisión la esculpe. De modo que durante doce meses después de la presentación en la Villa Borghese siguió llegando al taller cada mañana, siguió haciendo el trabajo que se le asignaba, siguió respondiendo con monosílabos precisos cuando Bernini le preguntaba algo y con silencios cuando nadie le preguntaba nada. Los demás artesanos notaron que algo había cambiado, aunque ninguno habría sabido decir exactamente qué: Finelli era tan callado como siempre, tan preciso como siempre, pero había en él una cualidad nueva, algo parecido a la distancia de un hombre que ya no está del todo en el lugar donde su cuerpo se encuentra.

Luca lo notó primero, porque llevaba más años en el oficio y había visto esa cara antes, en otros hombres, en otros talleres.

—¿Cuándo te vas? —le preguntó una tarde, sin preámbulo, mientras ambos limpiaban herramientas al final de la jornada.

Finelli no se sorprendió de la pregunta.

—En primavera —dijo.

Luca asintió como si eso confirmara algo que ya sabía y volvió a su trabajo. No preguntó adónde ni por qué. Tampoco lo dijo a nadie, que Finelli supiera.

La conversación con Bernini ocurrió una mañana de marzo, antes de que los demás llegaran. Finelli entró al taller a la hora habitual y encontró a Bernini ya instalado frente a un boceto nuevo, con la concentración del primer trabajo del día que en él era siempre la más intensa. Finelli esperó a que levantara los ojos. Tardó varios minutos.

—Me voy —dijo Finelli cuando Bernini lo miró.

Bernini sostuvo la mirada durante un segundo.

—¿Adónde?

—Nápoles. Trabajo propio.

Bernini asintió despacio, con la expresión de quien recibe una información que procesa y cataloga sin que le altere el pulso. No preguntó por qué. No intentó retenerlo con palabras ni con dinero ni con la promesa de un encargo mejor. Lo que Finelli había esperado, sin admitírselo a sí mismo, era alguna variante de esas reacciones: cualquier cosa que indicara que Bernini sabía lo que perdía. Pero Bernini era un hombre que sabía exactamente lo que valían sus herramientas y que no distinguía con claridad entre una herramienta y la mano que la sostenía, y su respuesta fue la de alguien que registra la partida de algo útil y ya está calculando cómo sustituirlo.

—Cuando quieras volver, hay lugar —dijo.

Lo dijo sin crueldad. Eso fue lo peor.

Finelli recogió sus cinces esa misma mañana, los envolvió en el cuero donde los guardaba siempre y salió del taller sin despedirse de los demás, que todavía no habían llegado. Solo Matteo estaba en la puerta, apoyado en el marco con una taza de algo caliente en las manos, como si lo hubiera estado esperando. Le tendió la mano. Finelli se la estrechó.

—Cuídate en Nápoles —dijo Matteo.

—Siempre —dijo Finelli.

Eso fue todo.

Nápoles lo recibió con el ruido y el calor y el olor a mar que Roma no tenía, y con la indiferencia específica de una ciudad que tiene sus propios maestros y sus propias jerarquías y no siente ninguna obligación de impresionarse con quien llega de fuera. Finelli alquiló un cuarto cerca del puerto durante los primeros meses, mientras buscaba taller, y en ese cuarto comenzó a entender que había cambiado de mundo en más sentidos de los que había calculado. Roma era la ciudad del encargo papal y del mecenazgo cardenalicio y de la competencia entre genios que se conocían por nombre y se vigilaban mutuamente desde la distancia calculada de la rivalidad profesional. Nápoles era otra cosa: más ruidosa, más caótica, con una nobleza local que quería sus retratos en mármol pero que no siempre tenía el ojo formado para distinguir entre lo bueno y lo extraordinario.

Finelli encontró trabajo sin dificultad. Su nombre, aunque no circulara en los salones que importaban, había llegado antes que él a través de los canales más lentos y más fiables: el rumor entre artesanos, la recomendación de un comitente satisfecho al siguiente, la noticia de que había en Roma un escultor joven que hacía cosas con el mármol que nadie más hacía y que por alguna razón había dejado el taller de Bernini y estaba disponible. El primer encargo fue un busto del Duque de Monteleone, hombre de cara cuadrada y voluntad firme de parecerse en el mármol a algo más distinguido de lo que era en la vida. Finelli lo escuchó con paciencia, tomó nota de lo que quería y luego talló lo que la piedra le decía que estaba ahí, que no era exactamente lo que el Duque había pedido pero que era considerablemente mejor, y el Duque, cuando lo vio terminado, tardó tres días en decidir si estaba satisfecho o no y al final decidió que sí porque todos a su alrededor le decían que era excepcional y él no tenía herramientas propias para contradecirlos.

Vinieron otros encargos. Relieves para capillas de familias que querían dejar constancia de su piedad y de su riqueza en proporciones variables. Un par de figuras funerarias para un sepulcro en San Domenico Maggiore. Un retrato en altorrelieve de un jurista que quería verse con la gravedad de un filósofo antiguo. Finelli los hizo todos con la misma exactitud que ponía en todo, sin distinguir entre el encargo que merecía su mejor trabajo y el que no, porque esa distinción no existía en su manera de entender el oficio: el mármol no sabe si el comitente es un papa o un comerciante, y la mano que lo trabaja tampoco debería saberlo.

Su reputación en Nápoles creció por acumulación, despacio, como crecen las reputaciones que no tienen detrás el empuje de una presentación espectacular ni el respaldo de un nombre mayor. Los comitentes que lo contrataban una vez lo recomendaban a otros. Los artesanos locales que trabajaban cerca de su taller lo observaban con la mezcla de respeto y reserva que los buenos profesionales reservan para quien es claramente mejor que ellos pero no hace alarde de ello. Finelli vivía solo, salía poco, no frecuentaba los lugares donde la gente de su oficio se reunía para hablar del trabajo ajeno. Por las noches tallaba en el taller para él mismo, sin encargo, piezas que guardaba o que a veces simplemente deshacía porque el ejercicio era lo que importaba y no el resultado.

La carta de Matteo llegó en el otoño del segundo año en Nápoles.

Era una carta larga para ser de Matteo, que no era hombre de muchas palabras escritas. Empezaba con las novedades del taller —un encargo nuevo de la familia Barberini, un incidente menor con un bloque de mármol defectuoso que había hecho perder dos semanas de trabajo— y luego, casi al final, con la naturalidad de quien menciona algo que asume que el destinatario ya sabe aunque en realidad está eligiendo cuidadosamente el momento de decirlo, hablaba del Apolo y Dafne. Decía que los visitantes seguían llegando a la Villa Borghese, que un viajero francés había escrito sobre la obra en una carta que había circulado entre los intelectuales de

París y que había llegado a Roma convertida en elogio superlativo, que el nombre de Bernini aparecía ya en varios textos como el escultor más importante de su generación. Decía todo eso con precisión de cronista y sin adjetivos propios, y al final añadía una sola frase que Finelli leyó tres veces: en ninguno de esos textos había encontrado mención de otros colaboradores en la obra.

Finelli dobló la carta y la guardó en el fondo del cajón donde guardaba los documentos del taller.

Esa noche no trabajó. Se sentó frente al banco vacío con las manos sobre la madera y estuvo así durante un tiempo que no calculó, mirando la superficie rayada del banco, las marcas de herramientas de meses de trabajo acumulado, el polvo blanco que se había incrustado en las grietas de la madera y que ya no salía con ningún trapo.

Fue tres semanas después cuando escuchó el nombre por primera vez.

Había ido a entregar el relieve funerario a la iglesia de San Domenico, y en la sacristía, mientras esperaba al prior que tenía que firmar el recibo, un hombre que había entrado detrás de él y que resultó ser el secretario de un noble florentino de paso por Nápoles comenzó a hablar con el sacristán sobre un encargo que su señor estaba buscando resolver. Un busto, decía. Para un caballero florentino de nombre ilustre que quería un retrato en mármol de calidad romana, no de la que se conseguía en Florencia, donde los escultores eran buenos pero no eran Bernini. El nombre del caballero florentino lo dijo una sola vez, de pasada, como un dato entre otros: Michelangelo Buonarroti el Joven.

El prior entró en ese momento y Finelli firmó el recibo y salió a la calle.

Caminó hasta el puerto y se quedó mirando el mar durante un rato. El nombre Buonarroti tenía un peso específico en el mundo del arte que no necesitaba explicación: era el apellido del hombre que había pintado la Capilla Sixtina y tallado el Moisés y la Pietà, y aunque el sobrino nieto no fuera el mismo hombre ni hubiera heredado ningún talento particular, el apellido funcionaba como un imán para todo lo que el mundo del arte consideraba importante. Un busto de Michelangelo Buonarroti el Joven en Roma sería visto por todo el que importaba ver. Sería comentado. Sería comparado. Con el Apolo y Dafne, entre otras cosas.

Finelli no aceptó el encargo esa tarde. Ni esa semana. Dejó que la idea reposara, que se asentara, que mostrara sus ángulos desde todos los lados posibles. Lo hizo durante un mes, con la misma metodología con que estudiaba un bloque de mármol antes de poner el cincel: dando vueltas alrededor, buscando la grieta que no se ve a primera vista, el punto donde la piedra es más débil de lo que parece.

No encontró ninguna grieta. El encargo era sólido en todos sus ángulos.

Mandó una carta al secretario del caballero florentino. Breve, como todas las suyas: que estaba interesado en el encargo, que sus condiciones eran

libertad técnica absoluta y elección propia del mármol, y que su trabajo podía verse en varias iglesias de Nápoles si el caballero quería informarse antes de decidir.

La respuesta llegó en dos semanas: el caballero aceptaba las condiciones.

Finelli empezó a preparar el regreso a Roma. No había nada que organizar en términos sentimentales —no había lazos en Nápoles que le costara dejar—, solo el taller, los encargos pendientes que terminó en el plazo previsto, y los cinces que guardó en el cuero con los mismos nudos de siempre. La mañana en que tomó la diligencia hacia Roma amaneció despejado y frío, con ese cielo azul compacto del sur italiano en otoño que no promete nada en particular pero tampoco amenaza nada.

Finelli ocupó el asiento junto a la ventana y miró el paisaje campano durante horas, los campos llanos y las colinas con sus pueblos de piedra en lo alto y los caminos de tierra que se cruzaban sin señal ninguna. No pensaba en Nápoles, que quedaba atrás. Pensaba en Roma, que se acercaba, y en el bloque de mármol que todavía no existía pero que ya tenía forma en su cabeza, y en el rostro que ese mármol iba a contener, y en las manos que lo trabajarían, y en todo lo que esas manos sabían hacer que nadie en Roma había visto todavía con el nombre correcto encima.

No era rabia lo que sentía. La rabia es caliente y consume rápido. Lo que Finelli llevaba en el pecho mientras la diligencia rodaba hacia el norte era algo más frío y más duradero, algo que se había ido comprimiendo durante tres años hasta adquirir la densidad y la dureza del material que él mejor conocía.

Mármol, nada más.

Pero mármol bien trabajado.

CAPÍTULO 5

El encargo perfecto

Roma, 1630-1631

El taller que Finelli alquiló al regresar a Roma era más pequeño que el de Bernini pero tenía una ventana norte de proporciones generosas que en las mañanas dejaba entrar exactamente el tipo de luz que él necesitaba: uniforme, sin sombras dramáticas, la luz que no miente sobre la superficie del mármol y muestra cada imperfección con la misma claridad con que muestra cada acierto. Era una planta baja en el Rione Ponte, cerca del río, con olor a humedad en invierno y a piedra caliente en verano, y Finelli la había limpiado él mismo antes de instalar los bancos y las herramientas, con la meticulosidad de quien va a vivir más horas en ese espacio que en cualquier otro.

El representante de Michelangelo Buonarroti el Joven llegó una mañana de octubre con una carta de presentación sellada y el aspecto de un hombre acostumbrado a negociar en nombre de personas que consideran que su

tiempo vale más que el del interlocutor. Se llamaba Ferrante, era florentino, llevaba ropas de calidad discreta y tenía la costumbre de mirar alrededor de una habitación antes de sentarse, como si necesitara confirmar que el espacio era adecuado para la conversación que iba a tener. Miró el taller de Finelli, registró su tamaño y su sencillez, y se sentó en la silla que Finelli le ofreció con la expresión apenas perceptible de quien ha ajustado sus expectativas a la baja.

—Mi señor ha visto vuestro trabajo en Nápoles —dijo Ferrante—. El relieve de San Domenico le pareció notable.

—¿Vuestro señor estuvo en Nápoles?

—Un conocido en común le envió una descripción detallada. Mi señor concede mucho valor a las descripciones detalladas de personas de confianza.

Finelli asintió.

—¿Qué quiere exactamente?

Ferrante desplegó un papel que sacó de entre los pliegues de su capa y lo colocó sobre el banco con el gesto de quien presenta un documento oficial. Era una lista de especificaciones escritas con letra clara: un busto de tamaño natural en mármol blanco de Carrara, con retrato fiel del comitente, terminado en un plazo no superior a dieciocho meses, para ser instalado en la biblioteca privada de la residencia florentina de la familia. Al pie de la lista, en letra más pequeña, una aclaración que Ferrante subrayó con el dedo antes de que Finelli pudiera leerla: el trabajo debía ser comparable en calidad a los mejores bustos romanos de la época, sin excepciones.

—Mis condiciones —dijo Finelli cuando terminó de leer— son tres. Libertad técnica absoluta sobre el diseño y la ejecución. Elección propia del bloque de mármol, sin intervención del comitente. Y el plazo lo determino yo según el avance del trabajo, no un calendario acordado de antemano.

Ferrante lo miró con la expresión de quien esperaba regatear y se ha encontrado con alguien que no regatea.

—El plazo de dieciocho meses es una condición de mi señor —dijo.

—Entonces vuestro señor necesita buscar otro escultor.

El silencio que siguió duró exactamente el tiempo que Ferrante necesitó para calcular si tenía margen para ceder o si tendría que volver a Florencia con las manos vacías y explicar que el escultor recomendado resultó ser un hombre de condiciones inflexibles. Finelli lo dejó calcular sin añadir nada. No tenía prisa. Si Buonarroti el Joven no aceptaba sus condiciones, habría otro encargo, y si no lo había de inmediato lo habría más adelante. Había aprendido en Nápoles que la escasez de trabajo es menos peligrosa que la abundancia de trabajo mal negociado.

—Aceptaré llevar vuestra propuesta a mi señor —dijo Ferrante al fin, con el tono de quien hace una concesión táctica—. No puedo garantizar su respuesta.

—No os la pido.

La respuesta llegó en diez días: el caballero Buonarroti aceptaba las tres condiciones. Finelli firmó el contrato sin cambiar la expresión.

El bloque de mármol fue lo siguiente. Finelli pasó dos días en los depósitos que surtían a los talleres romanos, que estaban instalados en una serie de almacenes cerca de la Via Appia donde los bloques llegaban desde Carrara en carretas después de semanas de camino y esperaban apilados en filas que olían a piedra mojada y polvo blanco. Recorrió esas filas con la lentitud del comprador que sabe exactamente lo que busca y no está dispuesto a conformarse con lo segundo mejor. Golpeaba cada bloque con el nudillo — el sonido revelaba la densidad interna, si había grietas o cavidades que no se veían en la superficie— y lo miraba a contraluz desde distintos ángulos, buscando venas, buscando el grano.

El grano era lo fundamental. Para el trabajo ordinario —torsos, pliegues de tela, formas grandes— un mármol con grano mediano era perfectamente adecuado. Pero Finelli tenía en mente algo que no era trabajo ordinario, algo que requería un grano tan fino que el cincel más delgado pudiera moverse en él sin que la piedra se fragmentara de manera impredecible. Lo encontró en el cuarto almacén, cerca del fondo, semioculto detrás de dos bloques más grandes: un bloque de dimensiones correctas para un busto, de un blanco levemente cremoso que indicaba pureza en la composición, con un grano tan apretado que la superficie parecía casi translúcida cuando la luz lo atravesaba en el ángulo exacto.

Finelli lo golpeó con el nudillo en cinco puntos distintos. El sonido fue siempre el mismo: sólido, sin variación, sin el leve cambio de tono que delata una cavidad interna.

—Este —dijo al encargado del almacén.

El bloque llegó al taller tres días después.

Conoció al comitente en persona una semana más tarde, en la residencia romana que Buonarroti el Joven usaba cuando sus asuntos lo traían desde Florencia. Era un hombre de unos cincuenta y cinco años, de estatura mediana, con una cara que había sido atractiva en la juventud y que el tiempo había afinado sin estropear del todo. Se movía con la seguridad tranquila de quien ha heredado un nombre que hace el trabajo de presentación por él y nunca ha necesitado conquistar una sala desde cero. Recibió a Finelli en su biblioteca, entre estantes de libros encuadernados en cuero y un par de pinturas menores en las paredes, y le indicó un sillón frente al suyo con el gesto distraído de quien recibe visitas profesionales con regularidad.

—He oído cosas muy buenas de vuestro trabajo —dijo.

—Gracias —dijo Finelli, que no tenía el hábito de expandir los elogios ajenos.

Buonarroti el Joven explicó lo que quería con la precisión de un hombre que ha pensado el encargo durante tiempo: un retrato fiel pero no servil, que capturara la dignidad del linaje sin caer en la rigidez de los retratos oficiales. Quería parecer un hombre de letras, no un noble de postura. Quería que quien mirara el busto comprendiera sin necesitar que nadie se lo explicara que aquel rostro pertenecía a alguien de una familia que había producido al mayor artista que el mundo moderno había conocido.

Finelli escuchó todo eso, tomó las notas que tomaba siempre —medidas del rostro, ángulo de la mandíbula, proporción entre la frente y el mentón— y luego pidió permiso para estudiarlo en silencio durante unos minutos. Buonarroti el Joven lo concedió con una leve sorpresa que ocultó bien, y Finelli lo estudió: la estructura ósea debajo de la piel, la manera en que la luz caía sobre los pómulos, la línea de los párpados.

Los párpados.

Eran párpados de proporciones normales, sin nada especialmente notable en ellos. Pero mientras Finelli los miraba, con la misma concentración con que miraba un bloque de mármol buscando el grano, algo se movió en su cabeza: una imagen que no llegó completa sino en fragmentos, como llegan las imágenes que todavía no saben que son una idea. Pestañas. Largas, arqueadas, separadas. Más de lo que ningún escultor había intentado en mármol porque más de lo que ningún escultor había considerado que el mármol pudiera aguantar.

De vuelta en el taller, Finelli pasó las primeras semanas haciendo los estudios preparatorios del modo habitual: bocetos en papel de la estructura general del busto, estudios de proporciones, una maqueta en barro del tamaño de una cabeza que le permitía trabajar la composición antes de poner el cincel en la piedra. Era un proceso metódico que había repetido docenas de veces, y en el que su mano se movía con la autonomía de lo aprendido hace tanto tiempo que ya no requería pensamiento consciente.

Pero en todos esos bocetos, desde el primero, aparecían las pestañas.

No siempre en el mismo estadio de elaboración: a veces eran apenas una insinuación, una serie de líneas paralelas sobre el párpado que podrían ser cualquier cosa. Otras veces eran completamente detalladas, arqueadas, con la separación precisa que habría entre ellas si el mármol pudiera sostenerlas. Finelli las dibujaba y las estudiaba y luego las borraba, no porque le parecieran un error sino porque no había terminado de entender todavía qué eran exactamente dentro del plan mayor.

Una noche de diciembre, tarde, con el taller en silencio y una sola lámpara encendida sobre el banco, Finelli estaba revisando el boceto más reciente cuando se detuvo. Tenía el papel frente a él y el busto de barro a su derecha y los cinces ordenados a su izquierda, y miraba las pestañas dibujadas en el boceto con la concentración específica de quien está a punto de entender algo que ya sabía pero que todavía no había formulado en palabras.

No era solo un busto técnicamente superior al Apolo y Dafne.

Era una trampa.

Las pestañas eran el mecanismo central: tan perfectas, tan imposibles en mármol, tan irresistibles para cualquier escultor que se acercara a mirarlas, que Bernini —que no podría resistir acercarse, porque nadie que entendiera el oficio podría resistirlo— extendería la mano y las tocaría. Era lo que hacían los escultores frente a una superficie que no comprendían cómo había sido tallada: la tocaban. Querían sentir el grosor con la yema del dedo, confirmar con el tacto lo que los ojos no acababan de creerle. Finelli lo sabía porque él mismo lo había hecho cientos de veces.

Lo que habría en las puntas de esas pestañas en el momento de la presentación era algo que todavía no tenía, pero cuya existencia ya había decidido.

Sostuvo el boceto durante un tiempo largo bajo la luz de la lámpara. Las pestañas dibujadas lo miraban desde el papel con la indiferencia de las cosas que todavía no existen y todavía no saben el daño que harán.

No las borró.

Dobló el boceto con cuidado, lo guardó en el cajón del banco y apagó la lámpara. En la oscuridad del taller, el bloque de mármol esperaba sobre su soporte con la paciencia de los materiales que no tienen prisa porque no tienen tiempo.

Finelli salió a la calle.

El invierno romano olía a leña quemada y a río. Caminó un rato sin dirección particular, con las manos en los bolsillos y la cabeza en el único problema que quedaba por resolver: no el cómo del busto, que ya sabía, sino el cómo de lo demás.

Eso requería otro tipo de investigación.

Empezaría mañana.

CAPÍTULO 6

El boticario de la Via dei Coronari

Roma, 1631-1632

Finelli había aprendido, en años de trabajo con materiales que no perdonan el error, que la preparación es la mitad de cualquier tarea difícil. La otra mitad es la ejecución, pero la ejecución sin preparación es azar, y el azar en el mármol produce fragmentos en el suelo. De modo que antes de acercarse a la Via dei Coronari pasó tres semanas preparando lo que iba a decir y cómo iba a decirlo, construyendo la coartada con la misma metodología con que construía un boceto: empezando por la estructura, añadiendo los detalles, revisando los puntos débiles, eliminando lo que sobraba.

La coartada era sencilla porque las mejores coartadas lo son. Él era un escultor —eso era verdad— que investigaba los fijadores orgánicos que los talleres barrocos usaban para tratar las superficies del mármol antes de aplicar pigmentos o ceras. Era un campo técnico genuinamente oscuro, con una literatura dispersa y poco sistemática, y cualquier persona razonablemente informada en química de materiales podría pasar una hora hablando de él sin agotar el tema. Lo suficientemente específico para parecer profesional, lo suficientemente amplio para moverse dentro de él sin que las preguntas que realmente importaban resultaran incongruentes.

El boticario Geronimo Strozzi era conocido en los círculos romanos que Finelli frecuentaba —los artesanos, los proveedores de materiales, los administradores de talleres— como un hombre de erudición poco común para su oficio. Había estudiado en Bolonia antes de heredar la botica de su padre, tenía una colección de libros médicos que rivalizaba con la de algunos médicos universitarios, y atendía a varias familias cardenalicias con la discreción y la competencia que ese tipo de clientela exige. Era, en otras palabras, exactamente el tipo de persona que podría hablar con autoridad sobre fijadores orgánicos sin necesitar que Finelli le explicara por qué un escultor se interesaba en química.

La Via dei Coronari olía a piedra húmeda y a resina cuando Finelli llegó un mediodía de enero. Era una calle estrecha del Rione Ponte, adoquinada irregularmente, con tiendas a ambos lados que vendían objetos religiosos, marcos dorados, telas de segunda calidad y, al fondo de un portal de madera oscura con el letrero pintado a mano, los preparados medicinales y los productos químicos de Strozzi.

La botica era pequeña y estaba ordenada con la lógica no inmediatamente evidente de los espacios donde una sola persona ha organizado todo según criterios propios durante décadas. Había frascos en las paredes, ordenados por tamaño y no por contenido, con etiquetas escritas en una letra tan pequeña que Finelli tuvo que acercarse para leer algunas. Había un mostrador de madera oscura, un taburete alto detrás de él, y al fondo una puerta entreabierta que dejaba ver el extremo de una mesa llena de papeles y libros abiertos. El olor era a resina, a hierbas secas, a algo levemente amargo que Finelli no identificó de inmediato y que luego, con el tiempo, aprendería a reconocer.

Strozzi salió de la habitación del fondo cuando escuchó la puerta. Era un hombre de unos sesenta años, de estatura baja y espalda algo encorvada, con unas manos grandes y cuidadas que contrastaban con el resto de su apariencia descuidada. Llevaba lentes de lectura sobre la frente y los bajó automáticamente al ver a un cliente desconocido, como si el acto de enfocar la vista fuera parte del saludo.

—¿En qué puedo ayudarlos? —dijo.

—Busco a Geronimo Strozzi —dijo Finelli.

—Soy yo.

—Me han dicho que sois el hombre más informado de Roma en materia de preparados para tratamiento de superficies de piedra.

Strozzi lo miró con una expresión que mezclaba la sorpresa y el placer de quien recibe un elogio inesperado pero no inverosímil.

—¿Quién os lo ha dicho?

—Francesco Meloni, del taller de mármoles de la Via Giulia. Dice que le resolvisteis hace dos años un problema con un barniz que estaba atacando el travertino.

Era un nombre real, un taller real, un problema que Finelli había averiguado discretamente que había ocurrido. Strozzi asintió con el gesto de quien recuerda el episodio.

—Meloni exagera —dijo—, pero el problema era interesante. ¿Qué es lo que necesitáis?

Finelli explicó su investigación con el tono de alguien que lleva tiempo pensando en un problema técnico y ha llegado a un punto en que necesita hablar con alguien que sepa más que él. Habló de los fijadores orgánicos, de la dificultad de encontrar documentación sistemática, de algunas experiencias propias con ceras y resinas que habían dado resultados irregulares. Strozzi lo escuchó con la atención creciente de un especialista que reconoce en su interlocutor a alguien que habla con conocimiento real y no con la vaguedad del profano. Eso era deliberado: Finelli se había preparado lo suficiente para sonar competente, pero había dejado estratégicamente algunos huecos para que Strozzi tuviera dónde aportar.

La conversación duró casi dos horas. Strozzi sacó tres libros distintos del fondo y los hojeó mientras hablaba, con el entusiasmo del erudito al que le han dado la excusa perfecta para hablar de lo que más le interesa. Habló de ceras vegetales, de resinas de pino, de preparados a base de huevo que los escultores medievales habían usado para fijar pigmentos sobre piedra. Habló de la interacción entre los compuestos orgánicos y la estructura cristalina del mármol, con una precisión que Finelli siguió de cerca, anotando en el papel que había traído expresamente para ese fin.

Entonces, en un momento que Finelli había estado esperando desde que entró, Strozzi mencionó las plantas.

Lo hizo de pasada, como un ejemplo dentro de un argumento más amplio: había ciertas plantas, dijo, cuyas resinas y alcaloides tenían propiedades de fijación que los antiguos conocían bien pero que la química moderna había descuidado en favor de los compuestos minerales. El acónito, por ejemplo. Strozzi lo mencionó entre otros tres o cuatro, sin darle ningún énfasis particular, como quien cita un dato de memoria.

Finelli levantó los ojos del papel.

—¿El acónito? —dijo—. Tengo entendido que es altamente tóxico.

—Lo es —dijo Strozzi, con la naturalidad del especialista para quien la toxicidad es una propiedad técnica y no una amenaza—. Por eso los

antiguos lo usaban en cantidades mínimas y con precauciones específicas. La raíz concentrada puede matar a un hombre adulto si se absorbe por la piel en cantidad suficiente. Los síntomas son lentos: empieza con un hormigueo en los labios y las extremidades, luego viene el frío, la dificultad para respirar, y finalmente el corazón cede. Todo en el curso de ocho a veinticuatro horas, según la concentración y la constitución del individuo.

—¿Y no deja rastro?

Strozzi lo miró por encima de los lentes.

—¿En el barniz? —dijo.

—En la superficie tratada —dijo Finelli, sin cambiar el tono—. Me pregunto si un preparado con acónito alteraría el color del mármol con el tiempo.

—Ah. —Strozzi volvió a su libro—. En la superficie de piedra, si la concentración es correcta, el compuesto se degrada por oxidación en el curso de horas. No deja marca visible. Pero tampoco tiene propiedades fijadoras útiles, de modo que su uso en barnices es más anecdótico que práctico. Los antiguos lo usaban más como conservante que como fijador.

Finelli anotó.

Lo que anotó en el papel, en la columna que Strozzi podría haber visto si se hubiera inclinado sobre el mostrador, eran efectivamente notas sobre fijadores: términos técnicos, referencias a los libros que Strozzi había citado, un esquema de las propiedades de las resinas vegetales. Lo que anotó en la columna que mantuvo siempre ligeramente cubierta con la manga izquierda era otra cosa: latencia de ocho a veinticuatro horas. Absorción cutánea. Degradación rápida en superficie expuesta. Sin marca visible.

Salió de la botica una hora después con tres recomendaciones bibliográficas que Strozzi le había escrito en un papel y con la certeza de que tenía que volver.

Volvió cuatro veces más a lo largo de los meses siguientes. Cada visita tenía su pretexto propio, ninguno demasiado similar al anterior: una pregunta técnica específica, la búsqueda de un compuesto para un encargo particular, la consulta sobre un problema de pigmentación que un comitente le había planteado. Strozzi lo recibía cada vez con el placer sin complicaciones del especialista que tiene un interlocutor capaz, y cada vez la conversación derivaba, con la naturalidad de lo que se ha preparado cuidadosamente, hacia algún aspecto de la química de los alcaloides vegetales que Finelli necesitaba entender mejor.

En la cuarta visita, en otoño, Finelli hizo el pedido.

Lo hizo dentro de una lista más larga de materiales —ceras, resinas, un pigmento mineral— para que el acónito no apareciera aislado. Una tintura concentrada, especificó, para uso experimental en superficies de mármol de grano fino. Una cantidad pequeña: lo que cabía en un frasco del tamaño de un dedo. Strozzi lo preparó sin preguntar nada, porque Finelli llevaba

meses construyendo el contexto que hacía que la pregunta no fuera necesaria.

El frasco era de vidrio oscuro, tapado con un corcho encerado. Finelli lo guardó en el bolso interior de su capa, junto a los demás materiales del pedido, y caminó de vuelta al taller por las calles del Rione Ponte con el paso de siempre.

En el taller sacó los materiales del bolso uno a uno y los colocó sobre el banco. Las ceras en su estante. Las resinas junto a ellas. El pigmento mineral en el cajón de los pigmentos. El frasco de vidrio oscuro lo sostuvo durante un momento en la palma de la mano, mirándolo. Pesaba menos de lo que esperaba. Era más pequeño de lo que había imaginado. No tenía ningún aspecto amenazador: era simplemente un frasco pequeño, como los cientos que había en cualquier botica de Roma.

Lo colocó en el fondo del cajón inferior del banco, debajo de un trapo de trabajo doblado y de una capa de polvo de mármol que había acumulado en las semanas anteriores. Lo cubrió con cuidado. Cerró el cajón.

Cogió el cincel.

El busto lo esperaba sobre su soporte, con el rostro de Michelangelo Buonarroti el Joven avanzando en la piedra, los rasgos ya reconocibles, la expresión tomando forma. Los ojos todavía sin terminar. Las pestañas todavía sin empezar.

Finelli se inclinó sobre el banco y volvió al trabajo.

CAPÍTULO 7

Las pestañas

Taller de Finelli, Roma, 1632-1633

El busto llevaba catorce meses en el banco cuando Finelli tomó la decisión de dejar los ojos para el final. No era una decisión técnica, aunque podría haberlo parecido: hay razones perfectamente válidas para trabajar un rostro en ese orden, dejando las zonas de mayor detalle para cuando la estructura general está consolidada y el riesgo de un error que obligue a rehacer algo anterior ha disminuido. Pero la razón real era otra, y Finelli la sabía aunque no se la hubiera formulado en palabras: los ojos eran el territorio donde todo lo que había planificado durante dos años iba a materializarse o iba a fallar, y necesitaba que el resto del busto estuviera terminado antes de enfrentarse a ellos. Necesitaba no tener nada más en qué pensar.

El rostro de Michelangelo Buonarroti el Joven había tomado forma en el mármol con una fidelidad que el propio comitente, en su única visita de seguimiento al taller, había contemplado en silencio durante varios minutos antes de decir que era mejor de lo que había imaginado. No era un elogio vacío: el busto capturaba algo en la cara del caballero florentino que sus propios espejos probablemente no le mostraban con esa claridad, una

combinación de vanidad y cierta inteligencia genuina que Finelli había encontrado debajo de la pose y que la piedra sostenía mejor que la carne porque la piedra no cambia de humor ni de luz.

El cabello era la zona que más había comentado el comitente: Finelli había tallado cada mechón con una diferenciación que hacía que la masa del cabello pareciera en movimiento, con un volumen y una textura que ningún busto romano de la época tenía en ese grado. Eso también era deliberado, aunque por razones diferentes a las del comitente. El cabello extraordinario haría que quien entrara a la sala donde se presentara el busto mirara primero ahí, y al mirar ahí no vería todavía los ojos, y cuando finalmente bajara la mirada a los ojos y encontrara las pestañas el efecto de la sorpresa sería doble: la sorpresa de lo inesperado sobre el fondo de lo ya asombrado.

Pero antes de las pestañas había que tener los instrumentos.

Los cinceles que Finelli usaba habitualmente eran buenos, algunos eran los mejores que se podían conseguir en Roma, pero ninguno servía para lo que tenía en mente. Lo que necesitaba era algo que no existía en ningún taller de herramientas que él conociera: cinceles del grosor de agujas de coser, con la punta afilada en ángulos precisos que él mismo había calculado en papel, capaces de trabajar en un espacio de un milímetro sin vibrar, sin desviarse, sin llevar consigo más material del estrictamente calculado.

Encontró al herrero en el Trastevere, un hombre de nombre Benito que hacía instrumentos quirúrgicos para el Hospital de Santo Spirito y que tenía en el trabajo de metales de precisión una habilidad que Finelli reconoció la primera vez que lo vio trabajar. Le explicó lo que necesitaba con el mismo nivel de detalle técnico con que habría explicado un encargo de mármol: dimensiones exactas, ángulos de la punta, dureza del metal, longitud del mango para equilibrar el peso. Benito lo escuchó sin interrumpirlo, hizo algunas preguntas precisas sobre el tipo de piedra en que se usarían los instrumentos, y dijo que los tendría listos en tres semanas.

Los tuvo en dos y media. Eran doce cinceles de tamaños escalonados, el más pequeño de los cuales tenía efectivamente el grosor de una aguja gruesa de coser, con un mango de madera torneado más largo de lo habitual para compensar la falta de masa en la punta. Finelli los recibió, los alineó sobre el banco y los examinó uno a uno bajo la lupa que usaba para el trabajo más delicado. Eran exactamente lo que había pedido. Le pagó a Benito el doble de lo acordado sin darle ninguna explicación, y Benito los recibió con la ecuanimidad del artesano que ya no se sorprende de los caprichos de los clientes que saben lo que quieren.

Luego pasó dos semanas probando.

Cogió los fragmentos de mármol descartados que guardaba en una caja al fondo del taller —recortes del mismo bloque que había usado para el busto, del mismo grano, del mismo comportamiento— y sobre esos fragmentos practicó el gesto que necesitaría cuando llegara el momento en la pieza

real. No practicaba las pestañas directamente: practicaba el movimiento, la presión, el ángulo de ataque, la manera de sostener el mango del cincel para que la vibración del golpe se absorbiera en la mano y no se transmitiera a la punta. Era un trabajo de músculo y no de mente, del mismo tipo que el que había hecho con las raíces del Apolo y Dafne años antes: repetir hasta que el cuerpo lo supiera sin necesitar que el cerebro lo guiara.

El primer lunes de marzo comenzó con las pestañas.

Lo hacía en las primeras horas de la mañana, con la luz del amanecer entrando por la ventana norte, que era la más uniforme y la que menos engañaba sobre la profundidad de los detalles. Trabajaba solo: no había nadie más en el taller a esa hora, y los días en que tallaba pestañas no abría la puerta aunque llamaran, porque el trabajo requería una concentración que cualquier interrupción podía romper de manera irreparable. Una pestaña interrumpida en el punto equivocado era una pestaña que había que rehacer desde cero, y rehacer significaba quitar material que no había manera de devolver.

La primera pestaña tardó tres días.

Era la del extremo exterior del ojo derecho, la más larga, la que marcaría el patrón que todas las demás tendrían que seguir. Finelli la calculó primero en papel —longitud, curvatura, grosor en la base y en la punta, ángulo de implantación en el párpado— y luego trasladó esas medidas a la piedra con un instrumento de punta finísima, marcando el contorno antes de empezar a tallar. Luego comenzó a quitar material con el cincel más pequeño, en golpes tan cortos y controlados que más que golpes parecían roces, avanzando un milímetro cada vez, parando después de cada golpe para mirar, para calibrar, para decidir si el siguiente podía ir donde había planeado que fuera o si la piedra pedía un ajuste.

El mármol se comportó bien. El grano fino del bloque que había elegido en los almacenes respondía a la herramienta con la docilidad de los materiales que han sido bien elegidos: cedía donde tenía que ceder y resistía donde tenía que resistir, sin sorpresas, sin las pequeñas traiciones que la piedra de grano medio a veces produce cuando el cincel encuentra una zona de cristalización diferente.

Al tercer día, a mediodía, Finelli se apartó del banco y miró la primera pestaña desde una distancia de medio metro.

Era un arco de mármol de cuarenta y dos milímetros de longitud, con un grosor que iba desde un milímetro y medio en la base hasta menos de medio milímetro en la punta. Curvaba hacia afuera con la curvatura exacta de una pestaña real, levemente hacia arriba en el extremo, y proyectaba sobre el párpado una sombra tan fina que a cierta luz desaparecía y la pestaña parecía flotar.

Finelli la miró durante un tiempo que no calculó. Luego cogió el cincel y pasó a la siguiente.

Las semanas que siguieron tuvieron la textura de ciertos períodos de trabajo intenso que se recuerdan después como una sola jornada muy larga: el amanecer, la ventana norte, el cincel, la pausa, la mirada, el cincel. Las pestañas avanzaban despacio, una cada dos o tres días, y entre ellas Finelli hacía los ajustes que cada nueva pestaña imponía a las anteriores — porque las pestañas de un ojo real no son idénticas entre sí, tienen variaciones sutiles en la longitud y la curvatura que le dan al conjunto su aspecto de cosa viva y no de cosa fabricada, y Finelli había estudiado ese detalle durante semanas antes de empezar, mirando sus propios ojos en un espejo de mano con la concentración de alguien que está aprendiendo a leer un idioma nuevo.

En algún punto de ese proceso, sin que pudiera señalar exactamente cuándo, dejó de pensar en la trampa y pensó solo en las pestañas.

No era algo que hubiera planeado ni que pudiera haber evitado aunque lo hubiera intentado: era lo que le sucedía siempre en el trabajo difícil, ese momento en que el problema técnico absorbe todo el espacio mental disponible y lo que había fuera del trabajo —los motivos, los planes, el mundo— desaparece sin que uno lo decida. Finelli conocía ese estado, lo había habitado muchas veces, y sabía que era en ese estado donde hacía su mejor trabajo. De modo que lo dejó ocurrir. Tallaba pestañas. No pensaba en Bernini.

La última pestaña era la del extremo interior del ojo izquierdo, la más corta, la que en el rostro real desaparece casi en el lagrimal. Finelli la dejó para el final porque era la que menos margen de error tenía: cualquier imprecisión en esa zona afectaba la expresión del rostro completo, porque el lagrimal es el punto donde el ojo parece más humano y más vulnerable. La talló en una sola sesión de seis horas, sin parar, sin levantarse del banco, con la concentración total de quien sabe que esto es lo último y que después ya no hay corrección posible.

Cuando terminó, dejó el cincel sobre el banco y se alejó hasta el fondo del taller.

El busto estaba a cuatro metros de distancia, sobre su soporte, con la luz de la tarde entrando por la ventana. Finelli lo miró desde allí durante un tiempo largo.

Lo que vio era un rostro de mármol que parecía a punto de parpadear.

No era una impresión sentimental ni una exageración: era una descripción técnica de lo que la combinación de las pestañas con el trabajo del resto del rostro producía en quien miraba la pieza desde la distancia correcta. Las pestañas proyectaban una sombra sobre los párpados que cambiaba con el movimiento de la luz, y ese cambio creaba la ilusión de un movimiento que el mármol no tenía pero que el ojo le atribuía porque nada en su experiencia le había enseñado que la piedra pudiera producir ese efecto. Era el mismo principio que había aplicado a las hojas del Apolo y Dafne,

pero llevado a un territorio que las hojas no habían alcanzado: no la ilusión de la materia viva, sino la ilusión de la conciencia.

Dos días después llegó Buonarroti el Joven con su secretario para una visita no anunciada. Se quedó en la puerta del taller durante varios segundos sin entrar, mirando el busto desde allí. Luego entró despacio, lo rodeó, se detuvo frente a los ojos.

—Dios mío —dijo, en voz muy baja, como si hablara para sí mismo.

No dijo nada más durante varios minutos. El secretario, a su lado, tampoco habló. Finelli, de pie junto al banco con los brazos cruzados, los observó con la expresión neutra de siempre.

—¿Cómo habéis hecho esto? —preguntó Buonarroti el Joven al fin.

—Con el cincel correcto —dijo Finelli.

El comitente lo miró como si esperara más y luego comprendió que no habría más, y asintió con la cabeza con la expresión de quien acepta que hay territorios a los que no tiene acceso.

Esa noche Finelli se quedó solo en el taller hasta muy tarde. No trabajaba: estaba sentado frente al busto, con una vela encendida sobre el banco, mirándolo en la luz oscilante que hacía que las pestañas proyectaran sombras que se movían levemente, como si el párpado respirara.

Abrió el cajón inferior. Sacó el frasco de vidrio oscuro. Lo sostuvo en la palma de la mano durante un momento, igual que la primera vez, y esta vez tampoco le pareció amenazador ni especialmente significativo. Era un frasco pequeño. Contenía una tintura. La tintura iría a las puntas de cuatro o cinco pestañas del ojo derecho con un pincel de un solo pelo, en la cantidad mínima calculada, la noche antes de la presentación.

Lo devolvió al cajón.

Apagó la vela.

En la oscuridad del taller, el busto esperaba con la paciencia de lo que ya está terminado y no tiene nada más que hacer excepto ser mirado.

Finelli salió a la calle y cerró la puerta con llave.

Arriba, en el cielo de Roma, las estrellas estaban donde siempre habían estado, indiferentes y exactas, sin saber nada de lo que pasaba debajo de ellas.

CAPÍTULO 8

La lista de invitados

Roma, otoño de 1633

La lista tenía diecisiete nombres cuando Finelli la consideró completa. La había construido durante tres semanas, añadiendo y quitando con la misma metodología con que trabajaba un boceto: empezando por la estructura necesaria y eliminando todo lo que sobraba. Diecisiete personas era el

número correcto. Menos y la presentación no tendría el peso social que necesitaba para que el mundo artístico de Roma la tomara en cuenta. Más y la sala se llenaría de gente periférica cuya presencia diluiría la atención y haría más difícil controlar lo que importaba controlar: el momento en que Bernini se acercara al busto.

Porque todo lo demás en esa lista —el prestigio eclesiástico, el reconocimiento artístico, la legitimidad social del evento— era el escenario. El protagonista era uno.

Finelli releía la lista sentado ante el escritorio de su taller, con la lámpara encendida aunque todavía fuera de día, porque la luz del otoño romano en esa hora era demasiado oblicua para leer sin forzar la vista. Los nombres estaban escritos en su caligrafía habitual, vertical y sin adornos, cada uno en su línea, sin jerarquía visible en la disposición aunque la hubiera en su pensamiento.

El Cardenal Francesco Barberini, sobrino del papa, era el primero por necesidad estructural: su presencia convertía cualquier evento en un acontecimiento con peso en la curia. Sin él, la presentación podría ser ignorada por la mitad del mundo que Finelli quería que no la ignorara. Con él, nadie en los círculos eclesiásticos y artísticos de Roma podría decir que no había sido informado.

Tres escultores de la Academia de San Lucas, elegidos por criterios que Finelli había ponderado con cuidado: suficientemente competentes para apreciar lo que verían, suficientemente reconocidos para que su testimonio circulara, suficientemente alejados de la órbita directa de Bernini para que no llegaran como su avanzada. El arte tiene sus políticas, y Finelli las conocía bien después de años en el taller del maestro más político de su generación.

Dos arquitectos, un coleccionista de Génova que estaba en Roma por negocios y a quien Finelli había conocido a través de un comitente napolitano, un historiador de las artes con contactos en las academias florentinas. Cada nombre tenía su función en la red que Finelli había diseñado: crear el contexto de recepción correcto para que la obra llegara al mundo con el marco adecuado.

Y al final de la lista, en la decimoséptima línea, con la misma letra que todos los demás: Gian Lorenzo Bernini.

Finelli dobló la lista y la guardó en el cajón.

Esa tarde fue a buscar a Matteo.

Lo encontró donde lo encontraba siempre cuando no estaba en ningún taller: en la taberna de la Via dell'Orso, con una copa de vino tinto y el periódico de avisos sobre la mesa, leyendo con la concentración de quien no tiene prisa. Matteo había abandonado el trabajo de artesano hacía dos años, por los temblores en las manos que le impedían el trabajo fino, y desde entonces vivía de los pequeños encargos que todavía podía hacer —

preparación de yeso, supervisión de mezclas, cosas que no requerían cincel — y de una pensión modesta que el gremio de escultores pagaba a sus miembros mayores. Tenía sesenta y cuatro años y el aspecto de alguien que ha encontrado en la vejez una tranquilidad que la vida activa no le dio.

Se alegró de ver a Finelli con la expresión discreta de quien no expresa la alegría más de lo necesario, que era también su manera de expresarla.

—Siéntate —dijo, señalando la silla de enfrente.

Finelli se sentó. Pidió agua al tabernero. Matteo lo miró con la atención de quien ha aprendido a leer las visitas de la gente que aprecia.

—¿Qué necesitas?

—Un favor.

—¿Cuánto te va a costar?

—Nada. Solo que entregues personalmente una carta.

Matteo esperó.

—La presentación del busto es en tres semanas —dijo Finelli—. Palacio Mancini, sala del primer piso, tarde. Necesito que le entregues la invitación a Bernini en mano. No a su secretario. A él.

Matteo no cambió la expresión, pero algo en sus ojos se movió levemente, como se mueve el agua de un vaso cuando alguien pasa cerca sin tocarlo.

—¿Por qué yo?

—Porque si la manda un mensajero cualquiera, Bernini puede no ir. Si la mandas tú, que estuviste en su taller, va a entender que el que invita sabe quién es él.

—Y tú sabes quién es él.

—Sí.

Matteo giró la copa entre los dedos durante un momento.

—Han pasado siete años —dijo—. ¿Por qué Bernini? Hay gente más importante en Roma que te daría más.

—No para lo que yo necesito.

—¿Y qué necesitas exactamente?

Finelli lo miró.

—Que vea lo que soy capaz de hacer.

Matteo asintió despacio, con el movimiento de quien registra una respuesta y decide no pedir más.

—¿Y si va y lo ve? —dijo—. ¿Eso te bastará?

Finelli no respondió. Matteo lo miró durante un momento más y luego apartó los ojos hacia la copa.

—Le entrego la carta —dijo.

La sala la había elegido Finelli tres semanas antes, después de visitar cuatro espacios distintos con el criterio de alguien que instala una obra y no de alguien que alquila un salón de fiestas. El Palacio Mancini tenía en el primer piso una sala de proporciones correctas —ni demasiado grande para que el busto se perdiera, ni demasiado pequeña para que los invitados no pudieran rodearlo— y, lo más importante, una ventana alta en el muro este que en las horas de la tarde dejaba entrar una luz que caía en ángulo oblicuo desde la derecha. Ese ángulo era el que Finelli había calculado que haría visible la textura de las pestañas desde una distancia de tres metros: la luz rasante sobre una superficie tan fina producía una sombra que duplicaba el efecto visual de cada pestaña, haciéndola parecer más pronunciada, más real, más imposible.

Pasó dos tardes en la sala antes de la presentación, estudiando la luz a diferentes horas, midiendo el ángulo con un instrumento simple que había construido con dos varas de madera y un hilo de plomo. El busto tendría que estar en un punto específico del espacio, girado tres grados hacia el norte respecto al eje de la ventana. No era un detalle menor: tres grados en la dirección equivocada y la luz caería sobre el párpado en lugar de sobre las pestañas, y el efecto que había tardado catorce meses en construir quedaría oculto por la sombra de su propio soporte.

El soporte era de madera de roble, de altura calculada para que el rostro del busto quedara a la altura de los ojos de un hombre de estatura media. Finelli lo había mandado construir con las mismas especificaciones técnicas que los demás elementos: el escultor que lo instalaba era también el arquitecto de la experiencia que los visitantes tendrían al entrar.

El paño que cubriría el busto durante la primera parte de la presentación era de terciopelo rojo oscuro, elegido por contraste: cuando cayera y dejara ver el mármol blanco, el cambio cromático intensificaría el efecto de la revelación. Era un truco barroco, del mismo tipo que los que había visto usar a Bernini, y Finelli lo aplicaba sin ningún escrúpulo porque los trucos buenos no tienen propietario.

La noche anterior a la presentación, Finelli se quedó solo en el taller.

No había llevado el busto todavía al Palacio Mancini: lo haría a primera hora de la mañana siguiente, con los artesanos contratados para el transporte. Estaba frente a él sobre el soporte provisional del taller, cubierto con el terciopelo rojo, en la luz de dos velas que no daban para ver los detalles pero sí para confirmar que la forma general era la correcta bajo el paño.

Finelli se sentó en el taburete y dejó pasar el tiempo.

Había una práctica que tenía desde los primeros años en Carrara, antes de cualquier trabajo difícil: repasar mentalmente cada paso de la ejecución, desde el primero hasta el último, sin saltarse nada. No para encontrar errores —a esa altura ya no había errores que encontrar— sino para confirmar que el cuerpo y la mente estaban de acuerdo sobre lo que iban a

hacer. Era una práctica de artesano, no de artista, y Finelli no veía ninguna contradicción entre ser las dos cosas.

Repasó la secuencia de la presentación. Los invitados llegarían a lo largo de una hora, entre las cuatro y las cinco de la tarde. Él los recibiría en la puerta de la sala, sin asistentes, porque la presencia de asistentes crea una jerarquía que distrae de lo que importa. La sala estaría dispuesta para que los invitados circularan libremente antes de la develación: vino, algunas sillas en los márgenes, espacio suficiente para que la gente se moviera con comodidad.

Bernini llegaría tarde. Siempre llegaba tarde a los eventos en que no era el anfitrión: era su manera de comunicar que su tiempo tenía un valor diferente al de los demás. Finelli lo esperaría. Cuando Bernini entrara, lo saludaría como a cualquier otro invitado, con la cortesía exacta que la situación requería y sin ningún énfasis que pudiera leerse como deferencia o como desafío.

Luego la develación. El silencio que seguiría. Los invitados acercándose al busto. Y entonces Bernini, que habría estado observando desde la distancia con los ojos del profesional que analiza antes de reaccionar, se acercaría. Miraría las pestañas. Y extendería la mano.

Finelli había ensayado ese momento decenas de veces en la cabeza. Sabía exactamente qué haría cuando ocurriera: nada. Se quedaría donde estaba, a una distancia correcta, con la expresión de cualquier escultor que observa la reacción de su público ante una obra terminada. Nada en su cara ni en su cuerpo daría ninguna información.

Todo estaba calculado. Todo era exacto.

Y sin embargo, en algún momento de esa noche de vigilia —no podría haber dicho cuándo, porque el pensamiento no siempre avisa cuando cambia de objeto—, Finelli tuvo la sensación fugaz de que había algo que no había calculado. No un detalle técnico: esos los tenía todos. Algo más difuso, más parecido a la incomodidad que produce un bloque de mármol que suena levemente distinto al golpe en un punto que uno no esperaba, una variación que no indica necesariamente un defecto pero que tampoco puede ignorarse.

La sensación pasó antes de que pudiera examinarla. Finelli la dejó ir.

Se levantó del taburete, fue al cajón inferior del banco y sacó el frasco de vidrio oscuro. Lo abrió. Cogió el pincel de un solo pelo que usaba para limpiar polvo de las superficies más delicadas y lo mojó en la tintura con la precisión de quien mide sin instrumento porque lleva años haciéndolo. Retiró el paño del busto.

La luz de las dos velas cayó sobre el rostro de mármol de Michelangelo Buonarroti el Joven, sobre los ojos que parecían a punto de parpadear, sobre las pestañas que ningún escultor en Europa había tallado antes de esa manera.

Finelli aplicó la tintura en las puntas de cuatro pestañas del ojo derecho, las más agudas, las que cualquier mano que se acercara a comprobar la textura tocaría primero. Lo hizo con cuatro movimientos del pincel, uno por pestaña, sin vacilación. Luego cerró el frasco, limpió el pincel con el solvente que tenía preparado en un frasco aparte, y lo limpió una segunda vez. Y una tercera.

Cubrió el busto de nuevo con el terciopelo rojo.

Apagó las velas.

Salió del taller, cerró la puerta con llave y guardó la llave en el bolsillo interior de la capa. La calle estaba vacía a esa hora, con el silencio específico de Roma después de la medianoche, cuando la ciudad no duerme del todo pero guarda sus ruidos para las horas que quedan antes del amanecer.

Finelli caminó hacia su casa con el paso regular de siempre.

Mañana.

CAPÍTULO 9

La tarde de la presentación

Palacio Mancini, Roma, otoño de 1633

Los primeros invitados llegaron a las cuatro menos cuarto, quince minutos antes de la hora indicada en la invitación, que era exactamente lo que Finelli había previsto: la gente que llega puntual a los eventos de arte llega antes de la hora porque le preocupa más parecer puntual que serlo. Los recibió en la puerta de la sala con el gesto correcto —la bienvenida sin exceso, el gesto hacia el interior, las palabras mínimas que indican que lo que importa está adentro y no en la conversación de la entrada— y los dejó pasar a un espacio en el que había vino sobre una mesa lateral, tres sillas en los márgenes para quien las necesitara, y al fondo, cubierto con el terciopelo rojo, el busto sobre su soporte de roble en el punto exacto que Finelli había marcado en el suelo con una señal de carboncillo invisible desde más de un metro de distancia.

Llegaron en grupos de dos y tres, con los intervalos irregulares de los que no se han puesto de acuerdo para llegar juntos. El Cardenal Francesco Barberini llegó a las cuatro y cinco, acompañado por un secretario y un hombre de la guardia que se quedó en el corredor. Era un hombre de cuarenta años de cara redonda y ojos atentos, que saludó a Finelli con la cordialidad eficiente de quien ha aprendido que la cordialidad es una herramienta de trabajo y no una emoción. Miró el bulto cubierto con el terciopelo desde la distancia, asintió levemente, y aceptó el vino que le ofreció el ayudante que Finelli había contratado para la tarde.

Los tres escultores de la Academia de San Lucas llegaron juntos, como era de esperar: los profesionales de un mismo gremio tienden a moverse en grupo cuando van a juzgar el trabajo de uno de los suyos, porque el juicio

colectivo es más cómodo que el individual. Finelli los conocía a los tres de nombre y de trabajo, aunque no tuviera relación estrecha con ninguno. Se saludaron con el respeto neutro de los colegas que se reconocen sin ser amigos, y los tres escultores fueron directamente a colocarse en el punto de la sala desde el que el bulto cubierto era más visible, con la actitud de los especialistas que ya están evaluando antes de ver.

Los demás invitados llegaron en los veinte minutos siguientes, y a las cuatro y media la sala tenía quince personas distribuidas en pequeños grupos, con el murmullo suave de las conversaciones que se tienen cuando se está esperando que pase algo. Finelli circulaba entre los grupos con el vaso en la mano y sin beberlo, respondiendo preguntas breves sobre el encargo, el material, el tiempo de trabajo, sin revelar nada específico sobre lo que iban a ver. Había corrido el rumor —él mismo lo había puesto a circular tres semanas antes, a través de Matteo y de un par de contactos en la Academia— de que el busto contenía un detalle técnico que ningún escultor romano había conseguido antes. Eso era todo lo que había dicho. Era suficiente.

Faltaban dos invitados.

A las cuatro y cuarenta y cinco, Finelli estaba de pie junto a la ventana cuando escuchó pasos en el corredor. Entró Bernini.

Llegaba solo, sin los asistentes habituales, lo que era una señal que Finelli registró sin interpretarla todavía: Bernini sin asistentes era Bernini que había decidido que este evento merecía su atención personal y no la atención delegada. Entró a la sala con la despreocupación del hombre que sabe que su presencia cambia el peso del espacio en que entra, y esa despreocupación no era afectación sino el resultado de décadas de comprobarlo. Miró la sala, miró a los presentes, y luego miró el bulto cubierto con el terciopelo rojo con los ojos entrecerrados del especialista que ya está midiendo antes de ver.

Finelli se acercó.

—Me alegra que hayáis podido venir —dijo.

Bernini lo miró. Habían pasado siete años desde la última vez que se habían visto, y en siete años ambos habían cambiado de maneras que no habían necesitado negociar con el otro: Bernini tenía más peso en la cara y más certeza en los gestos, el aplomo consolidado de quien ha pasado siete años siendo el hombre más importante de su profesión en la ciudad más importante del arte europeo. Finelli había adquirido algo más difícil de nombrar: la quietud específica de quien ha dejado de esperar que otros le den lo que necesita y ha aprendido a tomarlo él mismo.

—No me habría perdido esto —dijo Bernini—. He oído cosas interesantes.

—Espero que la pieza no decepcione.

—Vuestras piezas no decepcionan, Finelli. Las pocas que he podido ver.

Era un elogio generoso y Finelli lo recibió sin expandirlo, con un gesto de cabeza que agradecía sin celebrar. Luego un tercero se incorporó a la conversación y Bernini se dejó llevar hacia el grupo de los escultores de la Academia, y Finelli se quedó donde estaba, observando.

A las cinco menos diez la sala tenía dieciséis personas. Faltaba una.

Finelli estaba calculando si era el momento de comenzar sin esperar más cuando la puerta de la sala se abrió y entró un hombre que no estaba en su lista.

Era un chamberlán del Vaticano —lo indicaban la librea y el bastón de mando— y entró con el paso rápido y discreto de quien trae un mensaje que no puede esperar pero que tampoco conviene proclamar en voz alta. Se dirigió directamente al Cardenal Barberini y le habló al oído durante unos segundos. El Cardenal escuchó, asintió, y miró a Finelli desde el otro lado de la sala con una expresión que Finelli no supo leer de inmediato.

—Señor Finelli —dijo el Cardenal, en voz suficientemente alta para que todos pudieran oírlo—, Su Santidad ha tenido conocimiento del evento y ha expresado el deseo de acompañarnos. Llegará en breve.

El murmullo que siguió en la sala tenía la textura específica del murmullo que produce una noticia que no se esperaba y que cambia el peso de todo lo que va a ocurrir a continuación. Los invitados se recompusieron, ajustaron sus posiciones, adoptaron la actitud ligeramente más formal que la presencia papal requería incluso en un evento informal.

Finelli no se movió del lugar donde estaba.

El papa Urbano VIII —Maffeo Barberini, el mismo hombre que había escrito el pareado en latín para el pedestal del Apolo y Dafne, el mismo hombre cuya voz Finelli había escuchado en la Villa Borghese aquella tarde de 1625 sin que ninguno de los dos supiera todavía el papel que el otro tendría en su vida— entró a la sala cinco minutos después. Tenía sesenta y cinco años, andaba despacio pero sin el apoyo de bastón, y tenía en la cara la expresión de alguien que ha decidido que esta tarde va a mirar arte y que nada de lo que tenga que hacer mañana le parece más urgente que eso. Saludó a los presentes con la eficiencia de quien ha saludado a miles de personas en su vida y sabe hacerlo sin que nadie se sienta ignorado ni nadie sienta que se le presta demasiada atención.

Llegó hasta donde estaba Finelli y lo miró.

—Sois vos el escultor —dijo. No era una pregunta.

—Sí, Santidad.

—He oído que habéis hecho algo que no se había hecho antes. Eso me interesa siempre.

Finelli inclinó la cabeza. El papa se situó entre el Cardenal Barberini y uno de los escultores de la Academia, en una posición ligeramente adelantada respecto a los demás, como era su costumbre cuando quería ver algo de cerca.

—Cuando queráis —dijo, dirigiéndose a Finelli.

Finelli fue hacia el busto. La sala quedó en silencio antes de que él hiciera ningún gesto: era el silencio que precede a lo que todo el mundo está esperando, y que en esa sala tenía además el peso añadido de la presencia papal. Finelli cogió el terciopelo rojo por los dos extremos superiores y lo retiró en un solo movimiento.

El silencio que siguió fue de otro tipo.

Era el silencio que Finelli había escuchado en el taller cuando Buonarroti el Joven entró sin anunciarse y se quedó en la puerta. El silencio de cuando la percepción necesita un momento para procesar algo que no tiene categoría previa donde alojarse. Duró varios segundos, y en esos segundos nadie en la sala se movió.

El Cardenal Barberini fue el primero en acercarse. Lo hizo despacio, con los ojos fijos en el rostro del busto, y cuando estuvo a un metro de distancia y las pestañas se hicieron visibles en toda su imposibilidad, pronunció una sola palabra en voz baja:

—Impossibile.

Los demás se acercaron en grupo tras él, rodeando el busto con el movimiento instintivo de las personas que quieren ver algo desde todos los ángulos a la vez. Los tres escultores de la Academia se inclinaron hacia adelante casi simultáneamente, con la concentración profesional de quien está evaluando una técnica que no comprende todavía. Hubo comentarios en voz baja, preguntas entre los grupos, el ruido específico de la admiración cuando la admiran personas que saben lo que están admirando.

Bernini estaba al fondo de la sala.

Finelli lo veía desde su posición junto al soporte vacío: Bernini había retrocedido cuando los demás se adelantaron, y estaba de pie con los brazos cruzados y los ojos en el busto, mirando desde la distancia con la concentración del hombre que necesita ver el conjunto antes de acercarse al detalle. Era exactamente lo que Finelli había calculado que haría. Estaba a seis pasos del busto. En un minuto, quizás dos, empezaría a acercarse.

El papa se movió.

Lo hizo con la tranquilidad de quien no necesita abrirse paso porque el paso se abre solo, rodeando el grupo que se había formado alrededor del busto y llegando al frente con la naturalidad de quien tiene derecho a estar en el primer lugar sin pedirlo. Se detuvo frente al rostro de mármol. Se inclinó levemente hacia adelante, con las manos cruzadas a la espalda, estudiando los ojos con la atención de alguien que ha visto mucho arte en su vida y sabe distinguir lo que es ordinariamente bueno de lo que no tiene categoría.

Finelli estaba a dos metros detrás de él.

Vio el momento exacto en que el papa decidió tocarlo. No hubo deliberación visible: fue el gesto natural, casi automático, de alguien que ha tocado

miles de obras de arte y para quien tocar es parte del modo de mirar. El índice derecho se extendió y rozó las puntas de las pestañas del ojo derecho —las cuatro pestañas específicas, las más agudas, las que Finelli había ungido la noche anterior con el pincel de un solo pelo.

—Son como plumas —dijo el papa.

La sala lo escuchó. Alguien repitió la frase en voz baja. Hubo una pequeña ola de asentimientos, de comentarios aprobatorios, del placer colectivo de los presentes cuando la autoridad más alta de la sala confirma con palabras lo que todos estaban pensando.

El papa se enderezó. Sonrió levemente. Dijo algo sobre la inmortalidad del arte y sobre la capacidad del hombre de crear belleza que sobrevive al tiempo que lo creó, con la fluidez de quien ha pronunciado muchas frases sobre el arte y sabe cuáles funcionan. La sala respondió con el murmullo cálido de la aprobación.

Finelli no escuchó las palabras.

Lo que escuchó, dentro de su cabeza, con una claridad que no tenía nada que ver con el sonido, fue una sola frase que se repitió dos veces y luego quedó en silencio: *No fue Bernini. No fue Bernini.*

No podía moverse. No podía hablar. Miraba las pestañas que el papa acababa de tocar con el mismo índice que ahora estaba cruzado con los demás dedos sobre su sotana mientras él hablaba de la inmortalidad del arte. Bernini estaba al otro lado de la sala, todavía a seis pasos del busto, todavía con los brazos cruzados, todavía mirando desde la distancia.

No había llegado a las pestañas. No llegaría a ellas ahora, porque el frasco estaba vacío y el pincel estaba limpio y lo que había estado en las puntas de esas cuatro pestañas hacía menos de veinticuatro horas ya no estaba ahí.

La tarde continuó.

El papa se despidió a las seis, con la eficiencia de quien tiene un horario que la curiosidad artística puede interrumpir pero no cancelar. Los demás invitados fueron saliendo en grupos durante la hora siguiente. Las conversaciones se prolongaron en el corredor, en la escalera, en la calle. El nombre de Finelli circuló en todas ellas, con el calificativo de extraordinario que era el más alto que ese tipo de círculos concedía sin pensárselo dos veces.

Bernini se acercó al busto cuando la sala empezó a vaciarse.

Lo rodeó despacio, con las manos a la espalda, con el mismo silencio de análisis que Finelli había visto aplicar a otras obras en otras ocasiones. Se detuvo frente a los ojos. Se inclinó hacia adelante. Miró las pestañas durante un tiempo que en la sala semivacía pareció más largo de lo que era.

Luego se enderezó y miró a Finelli.

—Habéis superado lo que creía el límite del mármol —dijo.

Era la frase más generosa que Bernini había pronunciado sobre el trabajo de otro escultor en toda su vida, y los dos lo sabían, aunque solo uno de ellos pudiera haberlo dicho en ese momento. Era el reconocimiento que Finelli había buscado durante once años, desde la tarde en que había salido de la Villa Borghese y había caminado hasta el Tíber y se había quedado mirando el agua sin nombre para lo que llevaba en el pecho.

Finelli lo recibió.

—Gracias —dijo.

Bernini asintió, recogió el abrigo que había dejado sobre una silla, y salió de la sala sin mirar atrás.

Finelli se quedó solo con el busto.

La sala estaba vacía ahora, con los vasos del vino a medias sobre la mesa lateral y las sillas desplazadas de sus posiciones originales y la luz de la tarde convertida ya en la luz del atardecer que entraba por la ventana este con un ángulo diferente al de antes, sin caer ya sobre las pestañas sino sobre el hombro derecho del busto, haciendo que el mármol pareciera dorado por un momento antes de que la luz se fuera del todo.

Finelli cogió el pincel de un solo pelo del bolsillo interior de su capa.

Lo mojó en el frasco de solvente que también había llevado consigo.

Y limpió las cuatro pestañas, una por una, con la misma precisión con que las había ungido la noche anterior.

No quedó rastro de nada.

El papa se había ido con el veneno en los dedos. Y Finelli, de pie en la sala vacía con el pincel limpio en la mano y el reconocimiento de Bernini todavía sonando en su cabeza como algo que había llegado demasiado tarde y de la manera equivocada, comprendió que no había nada que pudiera hacer con ninguna de las dos cosas.

CAPÍTULO 10

Las horas que no se pueden detener

Roma, otoño de 1633

Ya había quedado registrado en el capítulo anterior que Finelli limpió las pestañas esa misma tarde, en la sala vacía, antes de que llegaran los artesanos a recoger el busto. Lo hizo con el mismo pincel de un solo pelo, con el solvente que había traído en el bolsillo interior de la capa, con la misma precisión con que había aplicado la tintura la noche anterior. Cuatro pestañas. Cuatro pasadas del pincel. No quedó rastro visible de nada.

Lo que no quedó registrado fue el estado de sus manos mientras lo hacía.

No temblaban exactamente. Era algo más sutil: una leve falta de firmeza en la muñeca que él mismo habría atribuido, si alguien le hubiera preguntado,

al cansancio de una tarde larga y emocionalmente exigente. Lo que no habría dicho —porque no tenía palabras para ello todavía, o porque las palabras que tenía no era capaz de pronunciarlas— era que sus manos no eran completamente suyas en ese momento, que algo entre el cerebro y la muñeca había perdido la conexión directa que le daba su precisión habitual, y que el pincel sobre el mármol se movía con una fracción de segundo de retraso que nadie habría notado desde afuera pero que él sentía como si entre sus dedos y la piedra hubiera de pronto algo interpuesto.

Terminó. Guardó el pincel y el frasco en el bolsillo. Cubrió el busto con el terciopelo rojo para el transporte.

Salió del Palacio Mancini cuando ya era de noche.

Caminó hacia su taller por las calles que conocía de memoria, sin detenerse, sin mirar escaparates ni saludar a nadie que pudiera cruzarse en el camino. Roma de noche tenía sus ruidos específicos —el agua de las fuentes, los carruajes en los adoquines, las voces de las tabernas— y Finelli los escuchó sin registrarlos, porque su cabeza estaba haciendo otra cosa.

Estaba construyendo razones.

El papa había tocado las pestañas. Eso era un hecho. Pero el contacto había sido breve —un roce del índice, no una presión sostenida— y la cantidad de tintura aplicada había sido mínima, calculada para un contacto más prolongado. Quizás no había sido suficiente. Quizás la concentración de la tintura, que él había calculado en función de lo que Strozzi había descrito pero que él nunca había podido verificar directamente, era menor de lo necesario para que el efecto fuera seguro con un contacto tan breve. Quizás el frío de la tarde había acelerado la degradación del compuesto antes de que el papa lo tocara. Quizás.

Finelli conocía esas razones por lo que eran: no argumentos sino flotadores. Cosas a las que aferrarse mientras el agua seguía subiendo. No las creía, pero las construía de todas formas porque sin ellas no había nada entre él y la certeza completa de lo que había hecho, y la certeza completa era un peso que a esa hora de la noche, en esa calle, no podía cargar del todo.

Llegó al taller. Lo abrió. Entró en la oscuridad y no encendió ninguna luz.

Se sentó en el taburete junto al banco vacío —el busto ya no estaba, había quedado en el Palacio Mancini para ser recogido al día siguiente— y estuvo así durante un tiempo que no calculó, en la oscuridad que olía a polvo de mármol y a madera vieja, sin pensar en nada concreto, solo dejando que la oscuridad estuviera ahí y él estuviera en ella.

Luego se fue a dormir.

No durmió.

A la mañana siguiente se levantó a la hora de siempre, se lavó la cara, cogió los cinces y fue al taller. Tenía un encargo menor en curso —un relieve para una capilla de la familia Pamphilj— y trabajó en él durante tres horas con la concentración que el trabajo siempre le daba, ese estado

donde el problema técnico absorbe todo lo demás y lo que queda afuera del trabajo se vuelve ruido de fondo. Fue la única parte del día en que no pensó en el papa.

A mediodía llegó Matteo.

Entró con el aspecto de quien trae noticias que sabe que serán bien recibidas, y las trajo con la mezcla de orgullo vicario y satisfacción genuina del hombre que estuvo presente en el origen de algo y ahora lo ve cumplirse.

—Está en todas partes —dijo, sentándose en el taburete que siempre ocupaba—. Esta mañana en la Academia no se habló de otra cosa. Orsi me dijo que va a escribir una nota para el boletín de la semana que viene. Berardi le describió las pestañas a tres personas que no estuvieron y las tres quieren ir a verlas.

—¿Cuándo trasladan el busto a Florencia?

—Buonarroti dijo que en primavera. Pero antes habrá otras dos o tres semanas en Roma, en su residencia. Quiere que lo vea quien tenga que verlo.

Finelli asintió.

—¿Y Bernini? —preguntó Matteo, con la cautela de quien sabe que la pregunta tiene más de una capa.

—Bernini vino. Vio. Dijo lo que pensaba.

—¿Qué dijo?

—Que habíamos superado el límite del mármol.

Matteo lo miró durante un momento con la expresión de quien no sabe si alegrarse o inquietarse por algo.

—¿Y eso te basta? —dijo, usando las mismas palabras que había usado tres semanas antes, en la taberna de la Via dell'Orso.

Finelli no respondió ahora tampoco. Volvió los ojos al relieve de los Pamphilj y cogió el cincel.

Matteo se quedó un rato más, hablando de otras cosas —un encargo que había oído que estaba disponible en la basílica de Santa Maria Maggiore, las últimas noticias del gremio, el precio del mármol de Carrara que había subido por tercer mes consecutivo— y luego se fue con el mismo paso tranquilo con que había llegado. Finelli siguió trabajando.

La tarde pasó despacio.

A las seis, cuando la luz de la ventana norte había cambiado de ángulo y ya no servía para el trabajo fino, Finelli limpió los cinceles y los guardó. Estaba poniéndose el abrigo para salir cuando escuchó voces en la calle, más animadas de lo habitual, con ese tono específico que tienen las conversaciones cuando la noticia que circula es lo suficientemente

importante como para que la gente la comente en voz alta en lugar de susurrarla.

Salió.

El vecino que vivía en la planta baja del edificio de enfrente estaba en la puerta hablando con un hombre que Finelli no reconoció. Los dos tenían la expresión de quien acaba de enterarse de algo que cambia el carácter del día.

—¿Qué pasa? —preguntó Finelli, con la naturalidad de quien pregunta lo que preguntaría cualquiera.

El vecino lo miró.

—El papa —dijo—. Ha caído enfermo en el Vaticano. Dicen que es grave.

El hombre que Finelli no conocía añadió los detalles que ya circulaban: que los médicos pontificios hablaban de un cólico biliar agudo, que el estado de Su Santidad era serio aunque no desesperado, que se había convocado a los médicos de las mejores familias romanas para una consulta de urgencia esa misma tarde.

Finelli escuchó todo eso.

—Dios quiera que se recupere pronto —dijo.

Era lo que habría dicho cualquiera. Lo dijo con el tono que habría tenido cualquiera. El vecino asintió con la gravedad que merece la enfermedad de un papa y volvió a su conversación.

Finelli entró al taller.

Cerró la puerta.

No encendió la lámpara. Se sentó en el suelo, apoyando la espalda contra la pared que quedaba más lejos de la ventana, con las rodillas dobladas y los brazos cruzados sobre ellas. La oscuridad del taller era completa a esa hora, sin luna visible desde la única ventana, con el único sonido de las voces que seguían circulando afuera entre los vecinos que comentaban la noticia.

Finelli no lloró. No era un hombre que llorara con facilidad, y en ese momento la distancia entre lo que sentía y el llanto era demasiado grande para que el llanto fuera una respuesta posible. Lo que sentía no tenía la forma del dolor ni la forma de la culpa tal como él las había imaginado en los años en que había planeado esto: era algo más parecido a la experiencia de quien ha calculado con precisión el recorrido de un objeto lanzado al aire y comprueba que el objeto no ha caído donde calculaba sino tres metros más allá, sobre algo que no estaba en el cálculo y que ahora está roto sin que haya manera de recomponerlo.

No rezó. La oración habría requerido dirigirse a algo, y Finelli no sabía en ese momento a qué podría dirigirse que no fuera él mismo, y dirigirse a uno mismo no es oración sino otra cosa.

No se movió durante un tiempo largo.

Afuera, Roma seguía con su ruido habitual, con sus carruajes y sus fuentes y sus conversaciones de taberna, indiferente como siempre a lo que ocurría dentro de los talleres cerrados, dentro de las cabezas de los hombres que no salían a comentar las noticias porque tenían razones para no hacerlo.

La noticia del papa circuló por el barrio durante el resto de la noche, creciendo y cambiando de forma como crecen y cambian las noticias que pasan de boca en boca: que el estado era más grave de lo que habían dicho primero, que los médicos no se ponían de acuerdo, que el Cardenal Barberini había pasado la tarde en el Vaticano. Finelli escuchó esos ruidos desde el suelo del taller sin moverse.

Lo que Finelli había hecho ya no podía deshacerse.

Lo que vendría ahora era el tiempo, y el tiempo no pregunta si uno está listo.

CAPÍTULO 11

El peso de lo que no puede decirse

Roma, 1633-1644

El papa Urbano VIII murió el 29 de julio de 1644, un martes de verano romano en que el calor era suficiente para que la gente saliera a la calle solo cuando no había más remedio. Tenía setenta y seis años. Su pontificado había durado veintiún años. Los anales eclesiásticos lo recordarían como un papa culto, poeta aficionado, mecenas de las artes y reformador de la liturgia, hombre de temperamento difícil y convicciones firmes que había gobernado la Iglesia en tiempos complicados con una combinación de inteligencia y terquedad que sus admiradores llamaban fortaleza y sus críticos llamaban de otro modo.

En ningún anuncio de su muerte, en ninguna oración fúnebre, en ninguno de los textos que circularon en Roma en los días siguientes, se mencionó un busto de mármol, ni unas pestañas, ni un escultor calabrés que llevaba once años con un nombre que no podía pronunciar en voz alta.

Finelli estaba en su taller cuando llegó la noticia. Era por la tarde, llevaba tres horas trabajando en un relieve para la iglesia de Santa Maria in Vallicella, y la escuchó de la misma manera en que había escuchado once años antes la noticia de la enfermedad: a través de la puerta abierta, en las voces de los vecinos que la comentaban en la calle. Se levantó del banco. Fue a la puerta. Cerró. Volvió al banco.

No salió esa tarde. No fue a ninguna misa de réquiem en los días siguientes, aunque las hubo en casi todas las iglesias de Roma y la presencia de los gremios artísticos estaba implícitamente esperada. No mandó ninguna nota de condolencia. Nadie lo notó: en los grandes duelos colectivos, las ausencias individuales se pierden en el volumen de los presentes.

Trabajó durante horas en el relieve de Santa Maria in Vallicella, con un bloque de mármol que había estado a punto de terminar durante semanas

y que esa tarde, por razones que no habría podido explicar, siguió sin terminarse. Sus manos seguían siendo precisas. El cincel seguía yendo donde tenía que ir. Pero en algún momento de la tarde se detuvo, apoyó el cincel sobre el banco y se quedó mirando el bloque con las manos llenas de polvo blanco, los dos brazos extendidos sobre la mesa, los ojos en el mármol sin ver el mármol.

Llevaba once años cargando un nombre que no podía decir en voz alta. El papa había muerto. El peso no disminuyó ni un gramo.

Pero antes de ese julio de 1644 habían pasado once años, y esos once años merecen ser contados aunque sea a saltos, con la distancia del que mira desde arriba una extensión de tiempo demasiado larga para recorrerla paso a paso.

Roma, 1633-1635

Los encargos llegaron a partir de la presentación del busto con una regularidad que Finelli no había tenido antes. El nombre de Buonarroti había cumplido su función: quien vio el busto habló de él, quien lo oyó describir quiso verlo, y la cadena de recomendaciones que siguió fue la prueba de que Finelli había calculado correctamente la mecánica del reconocimiento artístico en Roma. Recibió encargos de dos familias nobles del Lazio, un encargo de la Academia de San Lucas para un relieve conmemorativo, y una consulta de la fábrica de San Pedro —todavía en construcción bajo la dirección de Bernini— sobre la posibilidad de colaborar en algunos detalles decorativos menores.

Declinó la consulta de San Pedro sin dar explicaciones.

Aceptó los demás. Trabajó con la misma disciplina de siempre, con la misma precisión, con la misma concentración que vaciaba el taller de todo lo que no fuera la piedra y la herramienta. Los comitentes quedaban satisfechos. Los críticos hablaban de él como el mejor escultor de detalle de su generación, un calificativo que tenía la virtud de ser exacto y el defecto de colocar a Bernini en una categoría diferente y más alta, la del escultor de conjunto, del arquitecto de la experiencia completa, del genio total.

Finelli aceptaba esa descripción sin comentarla.

Lo que ningún comitente notó, porque ninguno tenía razón para buscarlo, era que en todos los bustos que Finelli hizo entre 1633 y 1635 los ojos quedaban con los párpados apenas sugeridos. Sin detalle. Sin textura. Con la vaguedad calculada del escultor que ha elegido no trabajar esa zona, que la deja en el nivel de lo competente para que la atención vaya a otra parte. Nadie le preguntó por qué. Era un detalle menor en obras que tenían muchos detalles mayores, y los comitentes no son especialistas en lo que no les han mostrado.

Finelli sabía lo que era. Era la única decisión que había tomado desde octubre de 1633 que tenía que ver directamente con lo ocurrido. No iba a volver a tallar pestañas. No porque no pudiera técnicamente —sus manos

seguían siendo las mismas, el conocimiento no se borra— sino porque repetir ese gesto sería de algún modo repetir la decisión que lo había acompañado, y eso era algo que no podía hacer. El cincel sobre el párpado. El pincel de un solo pelo. La tintura. No.

Roma, 1637

Había una iglesia menor en el Rione Trastevere, cerca del río, que Finelli había empezado a frecuentar en los años posteriores a la presentación sin que pudiera explicar exactamente por qué. No era una iglesia notable: sin grandes pinturas, sin esculturas famosas, con una congregación de artesanos y comerciantes del barrio que asistía a misa con la regularidad práctica de quien cumple una obligación antes de ir al trabajo. El fraile que la atendía era un hombre mayor de nombre Antonio, con cara de haber visto suficiente como para no sorprenderse de mucho.

Una tarde de enero de 1637, Finelli entró a esa iglesia en horas en que estaba vacía y fue directamente al confesionario. Se arrodilló en el reclinatorio de madera. Esperó.

El fraile Antonio se instaló al otro lado de la rejilla con el sonido suave de sus hábitos.

—Escucho, hijo —dijo.

Finelli abrió la boca.

Estuvo así durante un tiempo que no supo calcular: la boca abierta, el fraile esperando al otro lado de la rejilla, la iglesia vacía alrededor, el olor a incienso y a piedra fría. Las palabras existían. Sabía cuáles eran. Las había construido en su cabeza muchas veces, en distintos órdenes, con distintos niveles de detalle. Había versiones largas y versiones cortas. Había una versión que empezaba con el taller de Bernini y una versión que empezaba directamente con el frasco en el cajón y una versión que empezaba con las pestañas y no explicaba nada más.

Ninguna de esas versiones salió de su boca.

No era miedo exactamente, aunque el miedo estaba presente. Era algo más fundamental: la comprensión de que pronunciar las palabras en voz alta, aunque fuera en el interior de un confesionario, aunque fuera al fraile más discreto del mundo, las convertiría en algo que había ocurrido de verdad en el mundo compartido y no solo en el interior de su propia cabeza. Mientras las palabras permanecieran dentro, había una posibilidad —improbable, casi inexistente, pero posible— de que lo ocurrido fuera solo suyo, perteneciente únicamente al espacio entre sus orejas donde nadie más podía entrar sin invitación. Pronunciarlas sería ceder ese espacio.

Se levantó sin haber dicho nada.

—Perdonad —dijo al fraile.

—No hay nada que perdonar —dijo el fraile, con la ecuanimidad de quien ha visto esto antes.

Finelli salió a la calle. El sol de enero caía sobre el Trastevere con esa frialdad brillante del invierno romano que ilumina sin calentar, y le pareció, de un modo que no era razonable pero que era completamente real, una ofensa.

Roma, 1640

El nombramiento de Bernini como arquitecto principal de la Basílica de San Pedro era, para quien entendiera el peso de esa decisión, el equivalente artístico de una canonización en vida: era el reconocimiento de que no había en Europa nadie más adecuado para aquel trabajo, que la cumbre de la arquitectura cristiana estaba en las manos del hombre correcto, que la historia ya sabía qué iba a pasar. Roma celebró el nombramiento con el entusiasmo que la ciudad reserva para los momentos en que puede señalar a uno de los suyos —aunque Bernini fuera napolitano, Roma lo había adoptado con la posesividad de las ciudades que saben reconocer lo que les pertenece— y decir: este es el mejor.

Finelli estaba en el acto público del nombramiento, en la plaza frente a la Academia, entre una multitud de artesanos, artistas y curiosos que aplaudían con el calor de quien celebra algo que le beneficia por asociación. No había ido con la intención de ser visto: había ido porque no ir habría sido un gesto que alguien podría haber notado e interpretado, y Finelli no quería gestos interpretables.

Bernini estaba en el centro del grupo de autoridades, rodeado de cardenales y nobles, recibiendo las felicitaciones con la gracia del hombre que ha esperado esto durante años y lo recibe como si fuera lo más natural del mundo. Sonreía. Gesticulaba. Era completamente él mismo en el papel que había construido para sí mismo durante tres décadas.

En algún momento sus ojos recorrieron la multitud y se cruzaron con los de Finelli durante un segundo.

Bernini le hizo un gesto con la cabeza. Distante, cordial, el gesto de quien reconoce a un colega respetable entre muchos conocidos en una multitud. El gesto que se le haría a cualquiera.

Finelli correspondió con el mismo gesto.

Bernini siguió su camino hacia el siguiente grupo de felicitaciones.

Finelli se quedó donde estaba durante un momento, con la plaza llena de gente alrededor, con los aplausos y las voces y el ruido de la celebración, y pensó: la trampa mató al hombre equivocado y dejó al objetivo en pie, en el centro de la plaza, recibiendo los honores que fueron diseñados como la ocasión de su muerte.

No era un pensamiento dramático. Era una constatación, fría y exacta, del modo en que habían salido las cosas.

Se fue antes de que terminara el acto.

Roma, 29 de julio de 1644

Y así llegó ese martes de verano en que el papa murió y Finelli se quedó en su taller con las manos llenas de polvo blanco mirando el bloque de mármol que no terminó esa tarde ni terminaría nunca, porque tres días después lo puso en la caja de los materiales descartados y no volvió a sacarlo.

El relieve de Santa Maria in Vallicella lo terminó otra semana después, con otras manos y en otra tarde, como si el bloque de ese martes perteneciera a un tiempo que había que dejar atrás.

Lo que no dejó atrás fue el peso. Llevaba once años aprendiendo que el peso no disminuye con el tiempo: se vuelve más familiar, uno aprende a cargarlo con mejor postura, pero sigue siendo el mismo número de kilos en el mismo lugar. Eso era lo que la confesión fallida de 1637 le había enseñado de manera definitiva: no había alivio posible que no pasara por las palabras, y las palabras eran lo único que no podía dar.

El papa había muerto.

El secreto seguía siendo suyo, completamente suyo, sin posibilidad de compartirlo y sin posibilidad de devolverlo.

Afuera, Roma lloraba a su papa con el ruido que hace Roma cuando llora: campanas, procesiones, voces en las plazas, el movimiento colectivo de una ciudad que sabe perfectamente cómo comportarse en el duelo porque ha tenido práctica suficiente.

Finelli apagó la lámpara del taller antes de que anocheciera y se quedó en la oscuridad, con la misma postura de once años antes, sentado junto al banco vacío, escuchando las campanas.

Esta vez tampoco lloró.

Esta vez tampoco rezó.

Pero esta vez, en algún momento de esa oscuridad, tomó una decisión que no supo nombrar del todo hasta mucho después: que si no podía pronunciar las palabras, quizás podía escribirlas. De algún modo. En algún lugar. Con alguna forma que no fuera exactamente una confesión pero que tampoco fuera exactamente un silencio.

Cómo hacerlo era una pregunta que podía esperar.

Tenía tiempo.

O eso creía entonces.

CAPÍTULO 12

Lo que el mármol no olvida

Nápoles, 1652-1653

Finelli había elegido Nápoles para morir de la misma manera en que había elegido el bloque de mármol para el busto de Buonarroti: después de considerar las alternativas y descartar las que no servían. Roma era imposible —demasiados años de historia acumulada en sus calles,

demasiados edificios que guardaban memoria de lo que había ocurrido entre sus paredes, demasiados nombres que cruzarse en los últimos meses. Carrara, donde había nacido, era un lugar al que no había regresado desde los dieciocho años y que pertenecía a un tiempo anterior a todo lo que importaba. Nápoles era el lugar donde había aprendido a ser él mismo sin el peso del taller de Bernini encima, y eso lo hacía, si no el lugar correcto, al menos el lugar posible.

Llegó en el otoño de 1652, con cincuenta y tres años y un diagnóstico que el médico de Roma había formulado con la evasividad de quien no quiere decir en voz alta lo que sabe con certeza: algo en el pecho, algo que no respondía al tratamiento, algo que con el tiempo haría que trabajar con el cincel fuera primero difícil y luego imposible. Finelli había escuchado ese diagnóstico con la misma atención con que escuchaba cualquier información técnica relevante, había hecho tres preguntas precisas sobre el ritmo esperado del deterioro, y luego había empezado a preparar el regreso a Nápoles.

Alquiló un cuarto cerca del puerto, más amplio que el que había tenido en su primera estancia, con una ventana que daba al sur y una mesa grande que podía servir de escritorio. La enfermedad progresaba con la lentitud que el médico había anunciado: había días en que se sentía casi igual que siempre y días en que el simple esfuerzo de vestirse le costaba una energía que antes no habría notado. En los días buenos trabajaba, cuando podía. En los días malos dictaba.

La idea del dictado había llegado sola, sin que Finelli la buscara deliberadamente, en una de esas noches de 1644 después de la muerte del papa en que había decidido que si no podía pronunciar las palabras quizás podía escribirlas de algún modo. Habían pasado nueve años desde esa decisión antes de que encontrara la forma y el momento de ejecutarla, y la forma que había encontrado no era exactamente la que había imaginado entonces, pero era la única que sus manos, cada vez menos firmes, le permitían.

Pietro llegó recomendado por un artesano del barrio portuario que lo conocía como un joven con talento y sin dinero suficiente para pagarse un maestro formal. Tenía diecinueve años, manos que prometían si alguien las educaba, y la atención hambrienta de quien sabe que está aprendiendo algo que vale y no quiere perderse nada. Finelli lo recibió una mañana, lo miró trabajar durante veinte minutos con un fragmento de piedra caliza blanda que había dejado sobre la mesa para esa prueba, y lo contrató como secretario con la condición de que las mañanas fueran para el dictado y las tardes para que Pietro hiciera el trabajo de taller que Finelli ya no podía hacer solo.

Las sesiones de dictado comenzaban cuando la luz del sur entraba bien por la ventana, entre las ocho y las nueve de la mañana, y duraban lo que la energía de Finelli aguantaba: a veces dos horas, a veces cuarenta minutos. Pietro se sentaba a la mesa con el cuaderno abierto y la pluma lista, y

Finelli dictaba desde el sillón con la vista en la ventana o en el techo, según el día, con la cadencia irregular de quien construye las frases mientras las pronuncia.

El texto era una memoria técnica sobre el arte de esculpir. Empezaba desde los principios —la elección del bloque, el comportamiento de los distintos tipos de mármol, los instrumentos y su uso— y avanzaba hacia los problemas más complejos: cómo leer la piedra antes de trabajarla, cómo calcular el riesgo en las operaciones delicadas, cómo desarrollar en el cuerpo el conocimiento que la mente sola no puede sostener. Era un texto que Finelli habría querido tener cuando tenía diecinueve años, y escribirlo para Pietro era también, en cierto modo, escribirse a sí mismo en retrospectiva.

Pietro aprendía escuchando. Hacía preguntas técnicas con la precisión de quien ha entendido que las preguntas buenas son las que van al fondo del problema y no a la superficie. Finelli las respondía con el placer del maestro que encuentra en el discípulo exactamente la atención que mereció haber tenido él mismo, y en esos momentos la mañana se extendía más allá del tiempo previsto sin que ninguno de los dos lo notara.

Un martes de febrero, en la cuarta semana de dictado, Finelli llegó al punto que había sabido desde el principio que llegaría.

Dictó el párrafo despacio, con la misma voz y el mismo ritmo que todos los demás párrafos. No lo anunció. No cambió el tono. No hizo ninguna pausa antes de comenzar que pudiera señalarlo como diferente. Habló de un escultor —sin nombre, sin época explícita, presentado como ejemplo de un problema técnico específico— que había aplicado a la obra más perfecta de su vida una sustancia que no pertenecía al mármol. Habló de cómo esa sustancia había sido diseñada para encontrar unas manos determinadas y de cómo, en cambio, había encontrado otras. Habló de las consecuencias de ese error de cálculo —las llamó así, consecuencias de un error de cálculo— con la neutralidad de quien describe un experimento que salió mal.

Pietro transcribió con cuidado, como siempre. Cuando Finelli terminó el párrafo y pasó al siguiente sin detenerse, Pietro lo siguió sin hacer ninguna pregunta. Más tarde, al revisar sus notas, subrayó el párrafo con la indicación «metáfora sobre el uso de fijadores impropios: verificar referencia». No verificó la referencia porque no encontró ninguna, y al final la anotación quedó sin completar en el margen del cuaderno.

El párrafo estaba en la novena página del cuaderno número dos. Llegaría a estar en la decimoséptima página del cuaderno número cuatro antes de que Finelli ya no pudiera dictar.

Matteo llegó en marzo.

Había hecho el viaje desde Roma en diligencia, cuatro días de camino con una rodilla que ya no toleraba bien los asientos estrechos, y llegó al cuarto cerca del puerto con el aspecto del hombre que ha hecho un esfuerzo que sabe que valió la pena pero que no repetiría sin una razón suficientemente

grave. La razón suficientemente grave era que alguien le había dicho que Finelli no estaba bien y que Matteo llevaba cuarenta años sabiendo que la única manera de saber cómo está alguien es ir a verlo.

Se instaló en la silla junto al sillón de Finelli y los dos hombres se miraron durante un momento con la expresión de quien reconoce en el otro el paso del tiempo pero no lo comenta porque comentarlo sería una descortesía.

—Estás flaco —dijo Matteo.

—Tú estás gordo —dijo Finelli.

—Compensamos.

Hablaron durante toda la tarde. Hablaron del taller de Bernini, de Luca y de Agostino y de Marco, de quiénes habían muerto y quiénes seguían trabajando. Hablaron de los años de Nápoles, de los encargos que Finelli había hecho aquí en su primera estancia y de cuáles seguían en pie y cuáles habían desaparecido ya en las reformas o en los incendios. Hablaron de Roma, que según Matteo estaba irreconocible desde que Bernini había terminado la columnata de San Pedro, que era la cosa más grande que ningún hombre vivo hubiera construido en ninguna ciudad del mundo conocido.

—¿La has visto? —preguntó Matteo.

—No he vuelto a Roma.

Matteo asintió sin preguntar por qué, que era también su modo de preguntar por qué.

Siguieron hablando. En algún momento de la tarde, cuando la luz por la ventana empezaba a cambiar de ángulo y Pietro había salido a buscar algo de comer, Matteo hizo la pregunta que Finelli había sabido que haría desde que lo vio entrar por la puerta.

—Nunca me explicaste por qué dejaste de tallar pestañas —dijo.

Finelli lo miró.

No era una pregunta nueva. Era la misma pregunta que Matteo llevaba veinte años sin hacer y que ahora hacía porque ambos sabían que si no la hacía ahora no habría otra oportunidad.

—El mármol tiene memoria —dijo Finelli—. Algunas cosas no conviene repetirlas.

Matteo lo miró durante un momento con los ojos de quien escucha una respuesta y decide si es suficiente o si quiere más. Luego bajó la vista a sus manos, las mismas manos viejas que Finelli había visto manejar el cincel durante años, ahora con los temblores que a él mismo lo habían abandonado antes de tiempo por razones diferentes.

—De acuerdo —dijo Matteo.

Se quedaron en silencio durante un tiempo largo. Pietro volvió con el pan y el queso y el vino, y los tres comieron juntos con la conversación liviana

que se tiene cuando la conversación importante ya se ha tenido y lo que queda es la compañía.

Matteo se fue dos días después. En la puerta, antes de bajar la escalera, se dio la vuelta y miró a Finelli durante un momento.

—Cuídate —dijo.

—Siempre —dijo Finelli.

Era la misma frase que habían intercambiado en la puerta del taller de Bernini, veintisiete años antes. Ninguno de los dos lo señaló.

Giuliano Finelli murió el 18 de agosto de 1653, un miércoles de verano napolitano en que el calor era suficiente para que la ciudad oliera a sal y a piedra caliente desde primera hora de la mañana. Tenía cincuenta y cuatro años. Pietro estaba presente. El médico llegó cuando ya no había nada que hacer y firmó los papeles con la eficiencia de quien ha firmado papeles iguales muchas veces.

Pietro guardó los cuadernos del dictado en la caja de madera que Finelli había dejado preparada para ese fin, con una nota escrita de su puño —todavía legible aunque ya irregular— que decía que los cuadernos eran para Pietro y que podía hacer con ellos lo que considerara oportuno.

El texto circuló en los años siguientes entre algunos artesanos napolitanos y florentinos como un documento técnico de interés modesto: útil para los detalles prácticos, algo oscuro en algunos pasajes, con ese párrafo de la página novena del cuaderno número dos que nadie supo interpretar con precisión y que al final quedó en los márgenes de la historia del arte como una curiosidad menor, un fragmento metafórico sin referencia verificable en un texto que tenía cosas más importantes donde fijar la atención.

El busto de Michelangelo Buonarroti el Joven estaba en Florencia desde hacía veinte años, en la biblioteca privada de la familia, donde los visitantes lo miraban con el mismo silencio atónito de los que lo habían visto en Roma en 1633. Las pestañas seguían siendo la maravilla técnica del siglo. Nadie las tocaba.

El mármol guarda lo que los hombres no pueden decir.

EPÍLOGO

Las puntas afiladas

Laboratorio de química forense, Università La Sapienza, Roma, mayo de 1999

El informe llegó en sobre de papel manila, con el membrete de la facultad en el ángulo superior izquierdo y el sello de la sección de análisis de materiales en el cierre. Chiara Monti lo abrió en su despacho de los depósitos de restauración, un martes por la mañana, antes de ponerse los guantes para la jornada de trabajo.

Eran tres páginas. La primera era la identificación de la muestra —número de referencia, fecha de envío, descripción del soporte: mármol blanco, siglo XVII, depósitos Galería Borghese, ref. B-7— y el resumen del procedimiento analítico empleado: cromatografía de gases acoplada a espectrometría de masas, análisis de degradación isotópica, comparación con bases de datos de compuestos orgánicos históricos.

La segunda página contenía los resultados.

La sustancia identificada era un alcaloide orgánico de origen vegetal, probablemente perteneciente al género *Aconitum*, en estado de degradación avanzada consistente con una antigüedad de entre trescientos y cuatrocientos años. La cantidad recuperada era inferior al umbral de detección cuantitativa: el informe calculaba, con un margen de error amplio, que la muestra original no habría superado los dos miligramos de compuesto activo. La distribución de la cristalización era consistente con una aplicación puntual y deliberada, no con una contaminación accidental por contacto o exposición ambiental.

La tercera página era la conclusión.

Dado el estado de degradación de la muestra y la cantidad mínima recuperada, no era posible establecer con certeza la naturaleza exacta del compuesto ni su datación precisa. La hipótesis más probable, según los analistas, era que se tratara de un residuo de algún preparado de conservación o tratamiento de superficie empleado en algún momento de la historia de la pieza, posiblemente en el siglo XVII o XVIII, cuya composición exacta no podía determinarse a partir de la muestra disponible. El informe concluía que el hallazgo carecía de relevancia para la conservación de la pieza y que no se recomendaba ninguna intervención adicional.

Chiara leyó las tres páginas una vez. Las leyó una segunda vez, más despacio, deteniéndose en el párrafo sobre la aplicación puntual y deliberada. Las leyó una tercera vez.

Luego se quedó mirando el informe sobre la mesa durante un rato que no calculó.

Los analistas de la Sapienza eran buenos. Habían hecho lo que podían hacer con lo que ella les había enviado, que era una cantidad de material tan mínima que la pregunta de si había sido suficiente para el análisis había estado presente desde el principio. El informe era correcto, sus conclusiones eran las correctas dado el estado de la evidencia, y nada en él estaba mal.

Nada en él respondía tampoco a la pregunta que Chiara no había formulado por escrito en ninguna parte porque no sabía todavía con exactitud cómo formularla: qué hacía un alcaloide del género *Aconitum* en las puntas de cuatro pestañas de un busto de mármol del siglo XVII guardado en los depósitos de la Galería Borghese bajo la catalogación de retrato de

caballero desconocido, y por qué estaba solo en esas cuatro pestañas y no en ningún otro punto de la superficie.

Guardó el informe en una carpeta de cartón marrón. Escribió en el lomo de la carpeta la referencia B-7 y la fecha. Guardó la carpeta en el cajón inferior de su escritorio, detrás de los expedientes de las piezas en intervención activa, donde quedó entre otros papeles que tampoco tenían urgencia inmediata.

Cogió los guantes de nitrilo. Se los puso.

Fue al depósito.

El busto de B-7 seguía en el banco de trabajo donde ella lo había dejado seis meses antes, cubierto con el paño de algodón, esperando que alguien decidiera qué hacer con él. La Galería no había preguntado por el estado de la intervención: era una pieza de fondo, sin urgencia, sin fecha límite. Chiara retiró el paño, encendió la lámpara de brazo articulado y se inclinó sobre el rostro de mármol con la lupa binocular.

Las pestañas estaban ahí, exactamente donde habían estado siempre: los arcos perfectos sobre el párpado, cada uno separado del siguiente con la precisión de algo que ningún cincel conocido debería haber podido hacer en ese material en ese siglo. La luz de la lámpara las atravesaba desde atrás y las hacía parecer, durante un segundo, translúcidas.

Chiara las miró durante un tiempo largo.

Luego cubrió el busto con el paño, apagó la lámpara y salió del depósito.

En el pasillo, camino a su despacho, se cruzó con un colega que le preguntó cómo iba la semana. Bien, dijo ella. Sin novedades.

El depósito quedó en silencio.

La luz fría de los fluorescentes que nunca se apagan del todo iluminaba el paño blanco sobre el banco, y debajo del paño el rostro de mármol de un hombre sin nombre que llevaba trescientos sesenta y cinco años guardando un secreto que nadie había sabido preguntarle correctamente.

Nadie tocaba las pestañas.

El mármol esperaba.